

Uniwersytet Warszawski

Wydział Filozofii i Socjologii

Instytut Filozofii

Karolina Bartkowiak

Znaczenie literatury dla filozofii. Rorty, Bloom, Cavell.

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem:
prof. dr hab. Jacka Hołówki

Warszawa 2014 rok

Streszczenie:

W swojej pracy badam związki filozofii i literatury. We wstępie przedstawiam „odwieczny spór” między filozofią a poezją. Twierdzę, że obie dziedziny konstytuują się nawzajem. Stawiam pytania, na które staram się odpowiedzieć w dalszej części pracy: czy rozróżnienie na filozofię i literaturę ma dziś jeszcze sens? Czy – pomimo licznych diagnoz kryzysu obu tych dziedzin – mogą się one wzajemnie inspirować? A także – jak ma się forma do treści, to znaczy na ile styl filozoficzny, bądź literacki, determinuje to, o czym można za jego pośrednictwem mówić? Przywołuję też fundamentalne pytanie, które stawia Stanley Cavell na końcu swojej książki *The Claim of Reason*, a mianowicie: „czy filozofia może stać się literaturą i jednocześnie ciągle rozpoznawać samą siebie jako filozofię?”. W rozdziale pierwszym przedstawiam poglądy Richarda Rorty’ego. Omawiam jego krytykę filozofii przez wielkie „F”, jego rewolucyjne poglądy na metaforę a przede wszystkim jego projekt liberalnej utopii przedstawiony w *Przygodności, ironii i solidarności*. Zajmuję się szczegółowo rolą literatury w jego projekcie a także zaletami i niebezpieczeństwami Rortiańskiej ironii. W rozdziale drugim analizuję poglądy Harolda Blooma. Choć Bloom nie jest filozofem a krytykiem literackim a filozofii nie lubi i nie ceni, to jego koncepcja prowokuje do filozoficznych interpretacji. Badam stworzone przez niego pojęcie *lęku przed wpływem* a także *condition of belatedness*, sytuację zapóźnienia, w której znajduje się każdy nowożytny poeta a także każdy uczestnik współczesnej kultury. Przedstawiam sześć „rewizyjnych ratio”, z pomocą których młody poeta broni się przed wpływem prekursora. Zajmuję się stanowiskiem Blooma w sporze między filozofią a literaturą. Następnie – nieco przewrotnie – staram się wysledzić prekursorów samego Blooma. W rozdziale trzecim zajmuję się oryginalną i interdyscyplinarną twórczością Stanleya Cavella. Centralny w tej twórczości jest problem sceptycyzmu. Zajmuję się szczegółowo tym, co Cavell nazywa „prawdą albo morałem” sceptycyzmu i jego tezą, że Wittgenstein wcale nie obalił sceptycyzmu. Następnie przedstawiam bardzo ciekawą interpretację tragedii Szekspira, którą przeprowadza Cavell. Na koniec tego rozdziału zastanawiam się czy Cavell – pomimo swej interdyscyplinarności – pragnie połączyć filozofię i literaturę w jedną całość. W rozdziale czwartym, ostatnim zajmuję się romantyzmem. Przedstawiam historię niemieckiego i brytyjskiego romantyzmu. Idąc tropem Agaty Bielik-Robson, staram się pokazać, że romantyzm wypracował niezwykle oryginalną filozofię, która wciąż domaga się krytycznego omówienia. Rozważam też romantyczny postulat zjednoczenia filozofii i literatury. Na koniec zbieram wnioski, by stwierdzić, że dla Rorty’ego rozróżnienie na filozofię i literaturę nie ma sensu, a u Blooma – choć opowiada się on po stronie poezji – także się ono zaciera, Cavell natomiast jest za jego zachowaniem. Stwierdzam także, że forma wyrazu ma wpływ na to, co chcemy za jej pośrednictwem mówić. Dochodzę do wniosku, że obie dziedziny powinny się wzajemnie inspirować i że to filozofia

bardziej potrzebuje literatury, niż literatura filozofii. W zakończeniu odpowiadam też twierdząco na pytanie Stanleya Cavella czy filozofia może stać się literaturą i ciągle rozpoznawać samą siebie jako filozofię.

Summary:

In my dissertation I investigate the relations between philosophy and literature. In the preface I present the „ancient quarell” between philosophy and poetry. I claim that both disciplines constitute each other. I pose the questions which in further parts of my work I will try to answer: is there a point today in the division between philosophy and literature? Can they – in spite of diagnosis of crisis in both fields – inspire each other? And what is the relation between the form and the contents, how does the philosophical or literary style determine things that we can say by the means of it? I also recall the fundamental question that Stanley Cavell poses in the end of his book *The Claim of Reason* that is „can philosophy become literature and still know itself?”. In the first chapter I discuss the views of Richard Rorty. I analyze his critique of philosophy by capital „P”, his revolutionary claims about metaphor and above all his project of liberal utopia presented in *Contingency, Irony and Solidarity*. I pursue in detail the role of literature in his project and the advantages and risks of Rorty's irony. In the second chapter I present the figure of Harold Bloom. Although Bloom is not a philosopher, but a literary critic, and he doesn't like or value philosophy, his conception provokes philosophical interpretation. I analyze his notion of *anxiety of influence* and the *condition of belatedness* which according to him characterizes the situation of all modern poets and all participants of modern culture. I present six *revisionary ratios*, by means which the young poet defends himself against his precursor. I pursue Bloom's stance in the quarell between philosophy and literature. Then – a little bit perversely – I try to track down Bloom's own precursors. In the third chapter I pursue the original and interdisciplinary writings of Stanley Cavell. Their central issue is the problem of scepticism. I analyze in detail his so-called “truth of the moral” about scepticism and his claim that Wittgenstein didn't manage to refute scepticism. Then I discuss his very interesting interpretation of Shakespeare's tragedy. In the end of this chapter I wonder if Cavell – despite his interdisciplinary stance – advocates the merger of philosophy and literature. In the fourth and last chapter, I pursue the problem of Romanticism. I present the history of German and British romanticism. Following the footsteps of Agata Bielik-Robson I try to show that Romanticism elaborated the extremely original philosophy, which still demands a critical revision, whereas romantic claim to merge philosophy and literature still demands realisation. In the end I gather the conclusions to discover that for Rorty the division between philosophy and literature does not make sense, and for Bloom – however he poses himself on the side of poetry – this division is also blurring, Cavell on the other hand holds to that distinction. I also claim that the form of expression does effect the content being communicated. I reach the conclusion that both disciplines should inspire each other and that philosophy needs literature more than literature needs philosophy. In the end I answer positively Stanley's Cavell's question whether philosophy can become literature and still know itself.

Spojrzenie filozofa przenika nieprzejrzystość świata, znosi jego mięsistą gęstość, redukuje wielość bytów do pajęczej sieci relacji pomiędzy pojęciami ogólnymi, ustala reguły, wedle których skończona liczba figur realizuje za pomocą swoich posunięć na szachownicy nieskończoną być może liczbę kombinacji. Następnie zjawiają się pisarze i w miejsce abstrakcyjnych pojęć gry w szachy stawiają królów, królowe, skoczków, wieże o określonych nazwach, określonej formie, pewnej liczbie realnych czy końskich własności, zamiast szachownicy rozpościerają zakurzone pola bitwy albo wzburzone morza; i już gmatwają się reguły gry, możliwym do odkrycia staje się z wolna inny porządek aniżeli ten filozofów. Potem wszakże owe reguły odkrywają na nowo filozofowie, którzy na powrót wkraczają na scenę, aby dowieść, że operacja dokonana przez pisarzy da się sprowadzić do jednej z ich operacji, że opisane wieże i skoczki są tylko pojęciami ogólnymi w przebraniu.

Italo Calvino¹

(...) nasza kultura musi z konieczności pozostać kulturą literacką, jako że brak jakiegokolwiek ideologii, która by się nie zdyskredytowała. Religia, nauka, filozofia polityka, ruchy społeczne: czy to żywe ptaki, które trzymamy w dłoni, czy też martwe, wypchane ptaki na półce? Gdy nasze idee opuszczają nas powracamy do literatury.

Harold Bloom²

Ponieważ twierdzę, że literatura, lub raczej doświadczenie dzieł literackich, konsekwentnie wykracza poza granice racjonalnego wyjaśnienia, mam do zaproponowania nie tyle logiczny argument, ile raport i zaproszenie: raport z pewnego przeżycia [living-through] literackości oraz zaproszenie czytelnika do dzielenia, przynajmniej w czasie czytania, tego prze-życia.

Derek Attridge³

¹ Italo Calvino, „Filosofia e letteratura”, w tegoż, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980, s.150 za: Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński „Kafka. Próba chóru” w: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce* red. Łukasz Musiał i Arkadiusz Żychliński, korporacja ha!art, Kraków 2011, s. 7.

² Harold Bloom, *The Western Canon*, s.441 cytata za: Adam Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 230.

³Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s.17.

SPIS TREŚCI

WSTĘP. Odwieczny agon.....	7
ROZDZIAŁ I. Rorty albo piękna utopia.....	18
ROZDZIAŁ II. Bloom albo gnostycka odyseja.....	50
ROZDZIAŁ III. Cavell albo widmo sceptycyzmu.....	80
ROZDZIAŁ IV. Romantyzm albo unia filozofii i literatury.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	137

ODWIECZNY AGON

(...) między filozofią a sztuką poetów jakoś od dawna są niesnaski

*Platon*⁴

Literatura, powiada Bloom, stosuje się do słów Protagorasa: „Dwa logoi przeciwstawione sobie”, a więc jest w sposób nieunikniony politeistyczna i agonistyczna, tak jak wynalazek Platona – filozofia – jest nieuchronnie monistyczna i domagająca się zgody.

*Richard Rorty*⁵

Spór pomiędzy filozofią a literaturą jest niemal tak dawny jak obie te dziedziny; był już bowiem stary w czasach Platona. Owe „dawne niesnaski” (w angielskim tłumaczeniu *ancient quarrel*, starożytna niezgoda), do których odwołuje się Platon w X Księdze Państwa ilustrują doskonale tak lubiane przez Harolda Blooma pojęcie agonu – obie dziedziny roszczą sobie prawo do wyłączności a zarazem to właśnie przez ten pełen ambiwalencji konflikt konstytuują siebie nawzajem. Trzeba też od razu powiedzieć, że w sporze tym to filozofia była i jest bardziej wojownicza; jak w swojej błyskotliwej książce zauważa Marc Edmundson⁶, filozoficzny namysł nad literaturą rozpoczyna się od pragnienia by przestała ona istnieć. „Główną pretensją Platona do Homera” – powiada Edmundson – „było to, że ten w ogóle istniał.”⁷ Platon stanowczo twierdził „żeby w żaden sposób nie przyjmować w państwie tej poezji, która naśladuje”⁸; mimetyzm literatury⁹ był bowiem według niego drugim stopniem oddalenia od prawdziwej rzeczywistości, czyli świata idei. Poeta trzyma, by tak rzec, zwierciadło odbijające zaledwie jej cienie, tworzy więc nędzne widziadło, imitację imitacji. Jeśli bowiem przyjmujemy, że prawdziwie istnieje idea stołu a stolarz tworzy jej niedoskonałe odbicie, to poeta opisując stół, stwarza jedynie kopię kopii. To, że jest to daleko bardziej nędzna forma bytu możemy poznać po tym – zauważa sprytnie Platon – że namalowany stół (malarstwo tak jak poezja jest sztuką naśladowczą) możemy oglądać tylko z

⁴Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1997, s. 332.

⁵Richard Rorty „Ruchy i kampanie”, w: Richard Rorty *Spełnienie obywateli naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, przeł. Andrzej Karalus i Andrzej Szahaj, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s.124.

⁶Mark Edmundson, *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: a defence of poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

⁷Ibidem, s.1.

⁸Platon, *Państwo*, op. cit., s. 308.

⁹Poezja albo tragedia występują u Platona jako swoiste *pars pro toto* literatury, będą się na nim wzorowała stosując wymiennie i swobodnie pojęcia poezja, tragedia, literatura, powieść, retoryka, sztuka.

jednej perspektywy (tej z jakiej przedstawił go malarz) podczas, gdy stół stworzony przez stolarza jest wielowymiarowy. Poeci – jak pokazuje Platon dobitnie w *Ionie* – nie wiedzą naprawdę o czym mówią; w krytycznym ogniu pytań okazują infantylną nieznajomość rzeczy, które opisują. Co więcej, żaden władca nie wybiera ich na swoich doradców, nie mają też swoich uczniów (nie tak łatwo bowiem nauczyć metafory); Homer jak zauważa z satysfakcją Platon, umarł opuszczony.

Daleko jednak bardziej niebezpieczny niska epistemologiczna wartość czy niepraktyczność poezji jest wpływ jaki wywiera ona na dusze swych odbiorców. Oddziałuje ona bowiem na emocje – sferę, którą prawdziwy filozof powinien mieć pod ścisłą kontrolą, folgowanie jej jest bowiem cechą kobiecą czy wręcz dziecinną, nieprzystającą mędrcom. Gdy spotyka nas zły los – mówi Platon – powinniśmy „dostosować swoje sprawy do tego, co zaszło, jak rozum podpowiada, że byłoby najlepiej – a nie, kiedy nas nieszczęście spotkało, trzymać się jak dziecko za miejsce uderzone i nic tylko krzyczeć, zamiast przyzwyczajając duszę, aby jak najprędzej leczyć się zaczęła, i na nogi stawiać to, co upadło, więc zaczęło chorować i zabiegami leczniczymi pieśń bólu uciszać”¹⁰. Platon całkowicie wypiera tragiczny wymiar ludzkiego losu; w jego wizji człowieka, który jest rozumny i prawy, nie może spotkać nic złego.

Jak pisze Martha Nussbaum¹¹, owa „starożytna niezgoda” między filozofią a literaturą wynikała w gruncie rzeczy z tego, że podejmowały one to samo zagadnienie – próbowały odpowiedzieć na pytanie: „jak żyć?”. Każda z nich jednak odpowiadała inaczej i przedstawiała zupełnie inną wizję ludzkiego losu. Greckie tragedie pokazywały człowieka jako zależnego od nieubłaganego fatum (czy – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – przypadku) i obezwładniających uczuć, które wikały go w nierozstrzygalne dylematy moralne i zwodziły na manowce, a więc w ogromnym stopniu wpływały na to, czy jego życie będzie nie tylko szczęśliwe, ale i etyczne (i to właśnie owa przerażająca zależność wywoływała w widzach poczucie litości i trwogi). Sokrates, Platon, a następnie Epiktet i stoicy, forsowali zupełnie inną wizję człowieka: taką, w której żaden niefortunny splot okoliczności, żaden zły los, żadne niepożądane uczucia, nie mogą zaszkodzić naszej wewnętrznej integralności. Idealem była rozumność, moralność i swoista samowystarczalność – filozof nie miał się o co trwożyć, i nie miał się nad kim litować, miał bowiem brać w nawias wszelkie zwykłe ludzkie emocje. Literatura, która takie emocje wyzwala, była w najwyższym stopniu podejrzana i niewskazana. Poeta zaś:

w duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczepia zły ustrój wewnętrzny, folguje i schlebia temu, co jest poza rozumem w duszy, i nie potrafi rozróżnić ani tego, co większe, ani co mniejsze,

¹⁰ Ibidem, s.319.

¹¹ Martha C.Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1990.

tylko jedno i takie samo raz uważa za wielkie a raz za małe. Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi daleko¹²

Niestety jednak tłum będzie raczej podążał za poetą, a nie naśladował mędrca. Jak bowiem zauważa Platon w *Gorgiaszu*, poezja czy retoryka jest dla duszy tym, czym kuchnia dla ciała a retoryka w stosunku do sprawiedliwości jest tym „czym kucharstwo do leczenia”¹³ dlatego gdyby miał rozsądzać tłum, retor czy poeta zawsze wygrałby z filozofem tak jak wymyślna potrawa wygrałaby z gorzkim lekarstwem czy restrykcyjną dietą zalecaną przez medyka.

Jak widzimy, Platon dyskredytując poetów buduje zarazem obraz mędrca; filozof jest bowiem całkowitym przeciwieństwem poety. Należy do elity, podczas gdy poeta jest człowiekiem znajdującym posłuch u ludu (jest więc demokratyczny, albo złośliwie rzecz ujmując, populistyczny), jest mężny i opanowany, podczas gdy poeta odwołuje się do niskich emocji, filozof obcuje z Prawdą (a przynajmniej stara się do niej dotrzeć), gdy tymczasem poeta zadowala się zaledwie mirażem rzeczywistości. Opozycja, którą zarysował Platon, jest tak mocna, że można się zastanawiać czy budując ją nie walczył z poetą tkwiącym w nim samym, nie zapominajmy bowiem, że jego dzieła są – paradoksalnie – literackim majstersztykiem.

Od Platona zaczyna się proces nazywany przez Arthura Danto *the philosophical disenfranchisement of art*, filozoficznego deprecjonowania sztuki. Filozofowie albo w otwarty sposób atakują sztukę, albo przyznają, że jej cele są podobne do celów filozofii, choć realizuje ona je w mniej przejrzysty i mniej doskonały sposób. To drugie podejście w uproszczeniu „będzie przyznawało, że filozofia może potrzebować literatury, jej postaci i jej historii, tak jak polityk czy kaznodzieja potrzebuje dobrego dowcipu czy epigramu”¹⁴. Możemy zaobserwować je między innymi u Arystotelesa. Arystoteles wprawdzie ocenia poezję wyżej niż historię, ponieważ „przedstawia to, co uniwersalne a historia to, co szczegółowe”¹⁵, ale od razu włącza ją w sztywne kategorie (jest pierwszym formalistą) i chwali ją powiadając, że jest ona przez to "bardziej filozoficzna i poważna". Według Danto możemy popatrzeć na całą historię filozofii jak na serię prób zneutralizowania sztuki:

Skoro teoria sztuki Platona konstituuje właściwie jego filozofię i skoro późniejsza filozofia polega na dodawaniu przypisów do platońskiej spuścizny, samą istotą filozofii może być właśnie deprecjonowanie sztuki – a więc problem oddzielenia sztuki od filozofii może być ściśle związany z pytaniem czym właściwie byłaby filozofia bez sztuki¹⁶.

¹² Platon, *Państwo*, op cit, s.320.

¹³ Platon, *Gorgiasz*, przeł. Władysław Witwicki, PWN, Warszawa 1958, 465C, s.49.

¹⁴ Roger A.Shiner „Philosophy and Literature: Friends of the Earth?” w: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Edited by Garry L.Hagberg and Wolter Jost, Willey–Blackwell, 2010, s.22.

¹⁵ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, 1451.b6, s. 330.

¹⁶ Arthur C.Danto „The Philosophical Disenfranchisement of Art” cytat za: Mark Edmundson, *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: a defence of poetry*, op cit., s.10.

Filozofia w tym ujęciu – które Danto podziela z Nietzschem i Derridą – nie narodziła się bynajmniej ze zdziwienia, ale z pragnienia okiełznania nieposłusznych (dionizyjskich) energii obecnych w greckiej tragedii. Filozofia i literatura są antytetycznymi, agonicznymi narracjami zapośredniczającymi nasze interakcje ze światem i każda z nich rości sobie pretensje do wyłączności. Są tak różne, że Iris Murdoch, filozofka a zarazem powieściopisarka powiedziała, że nie miałyby nic przeciwko temu żeby ktoś myślał, że jej prace z zakresu filozofii pisała inna osoba niż jej powieści¹⁷.

Zastanówmy się, dystansując się na chwilę od obiekcji Platona, na czym polega zasadnicza różnica między filozofią a literaturą. Literatura daje upust tkwiącej w nas potrzebie snucia opowieści, filozofia – potrzebie porządkowania, klasyfikowania i czynienia rzeczy bardziej jasnymi. Snucie opowieści polega często na zmyśleniu. Jak ujął to w jednym z wywiadów Vladimir Nabokov, poezja narodziła się być może w momencie, kiedy jaskiniowy chłopiec przybiegł do swoich rodziców krzycząc „Wilk!” podczas gdy w istocie nie spotkał żadnego wilka. Literatura lubuje się w tajemnicach i zagadkach, w pokazywaniu że rzeczy są dużo bardziej złożone niż nam się wydaje, filozofia chce rozwiązywać zagadki. Eric Havelock w swojej książce *Preface to Plato*¹⁸ w niezwykle przenikliwy sposób pokazuje na czym polega najbardziej charakterystyczna cecha filozofii i zarazem jej najpotężniejsza broń przeciwko poezji. Poeta, snując opowieść sam daje się jej ponieść i porywa nią słuchaczy. Wtedy pojawia się filozof, zadaje krytyczne pytanie (charakterystyczne „zatrzymaj się i chwilę pomyśl”) i przerywa wartki strumień opowieści. Havelock zwraca uwagę, że kluczową frazę w filozofii Platona jest *kath'auto*, rzecz sama, *per se* (sprawiedliwość *per se*, dobro *per se*, piękno *per se*). Jest to pytanie o istotę rzeczy, o znaczenie słów wyrwyjące je z kontekstu, a więc rozbijające opowieść. Jak zauważa Alfred Gawroński namiętny atak Platona na poetów był atakiem na całą grecką kulturę, całą koncepcję wychowania opierającą się niepodważalnemu autorytetowi ustnego przekazu¹⁹. Koniecznym krokiem do obudzenia w człowieku krytycznego myślenia było wyrwanie go spod uwodzicielskiego czaru opowieści:

Powiedzenie komuś recytującemu: „Co chcesz powiedzieć? Powtórz to jeszcze raz!” psuło samozadowolenie wynikające z umiejętnego posłużenia się formułą lub obrazem poetyckim. Zmuszało do użycia innych słów, a słowa te nie mogły brzmieć poetycko, musiały one być prozaiczne. Z chwilą, kiedy pytanie zostało postawione, wyobrażenia rozmówcy i nauczyciela zostały zakłócone, autohipnoza wczuwania się w utwór przerwana; pojawiała się refleksja i rozumowanie. W ten sposób dialektyka, broń, która, jak się domyślamy, była używana w tej formie przez całą

¹⁷ Rozmowa przeprowadzona z Iris Murdoch przez Bryana Magee, <http://www.youtube.com/watch?v=m47A0AmqxQE> (dostęp 04.01.2014)

¹⁸ Eric A. Havelock *Preface to Plato*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1963.

¹⁹ Alfred Gawroński *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Warszawa, Biblioteka „Więzi”, 1984.

armię intelektualistów w drugiej połowie V wieku, stanowiła narzędzie budzenia świadomości z autohipnozy marzycielskiego języka i nakłaniania jej do myślenia abstrakcyjnego²⁰.

*

Platonizm, albo raczej pogląd, że możemy samodzielnie – wspinając się po szczeblach poznania – dotrzeć do prawdy i być samoświadomymi i moralnymi istotami stał się dominującym nurtem całej zachodniej filozofii. Ogromnie upraszczając można powiedzieć, że opierając się na tym ideale pewności i przekonaniu, w myśl którego zagadkę świata da się raz na zawsze rozwiązać, filozofia wzorowała swój styl oraz formę pisarstwa raczej na chłodnym i analitycznym sposobie dowodzenia nauk ścisłych przyjmując podejrzliwe i pełne dystansu nastwienie do literatury²¹. Operując abstrakcyjnymi pojęciami dążyła do swoistego Świętego Grała: wiedzy pewnej, trwałego gruntu pod stopami w wirze przygodności ludzkiego życia. Tym samym – jak zauważa Richard Rorty – oferowała (tak jak religia) swoisty rodzaj zbawienia. Więcej nawet; to ona w sposób najpełniejszy (daleko pełniejszy niż religia) i najboleśniej dosłowny ucieleśnia postawę, nazywaną przez Rorty'ego wiarą w „zbawienną prawdę”, to jest w zespół przekonań, które „kończą raz na zawsze proces refleksji, co zrobić ze sobą²². Jest to wiara w istnienie jednego prawdziwego opisu wszystkiego, co jest, w rzeczywistość ponad pozorem i ułudą, jedyny wszechobejmujący kontekst, w którym można umieścić każde zdarzenie. Jak pisze Rorty:

Aby poważnie potraktować myśl, że zbawienie może przyjść w formie prawdziwych przekonań, trzeba wierzyć zarówno w to, że życie niedające się skutecznie uzasadnić jest nie jest warte życia, jak i w to, że odpowiednia argumentacja zaprowadzi wszystkich poszukujących do tego samego zespołu wierzeń. Religia i literatura, dopóki są nieskażone filozofią, nie dzielają żadnego z tych przekonań²³.

Owa dosłowna wiara w moc prawdziwych przekonań okazała się jednak fiaskiem i przyszedł czas kiedy zaczęła się załamywać. By to zobrazować Rorty dokładnie opisuje kulminacyjny moment rozwoju filozofii. Jak powiada, nastąpił on wkrótce po Rewolucji Francuskiej, kiedy to filozofowie mogli – przynajmniej teoretycznie – w otwarty sposób być ateistami, a co za tym idzie – mieć odwagę polegać tylko na sobie i własnym rozumie. W tych właśnie okolicznościach powstały dwa wielkie systemy metafizyczne; najpierw idealizm niemiecki, a później – w kontrze do niego – ściśle związany z rozwijającymi się naukami przyrodniczymi materializm. Idealizm niemiecki odszedł dawno w przeszłość, ale według Rorty'ego stanowi istotną cezurę:

²⁰ Eric Haveloc, cytata za: Alfred Gawroński *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, op cit, s.61–63.

²¹ Jest to oczywiście uproszczenie, bo filozofia posługiwała się niezliczoną ilością gatunków literackich.

²² „Filozofia jako gatunek przejściowy”, w: Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2009, s.146.

²³ Ibidem, s.150.

monumentalny system Hegla stanowił bowiem dla wielu intelektualistów swoiste *reductio ad absurdum* pewnej formy myślenia. Był to moment kiedy pojawił się nowy typ intelektualisty – takiego, który rozczarowany filozofią zaczął zwracać się w stronę literatury. Zanim jednak literatura na dobre zaczęła być solidną konkurencją dla filozofii (czyli zanim nadeszły czasy Nietzschego), filozofia wytoczyła swoje ostateczne działo w tej swoistej rywalizacji o ludzkie umysły: stworzyła niezwykle solidny i przekonujący system jakim jest materializm. Dziewiętnastowieczni pozytywiści dostrzegli ostatnią nadzieję na wiedzę pewną i na racjonalność, która zapewni jednomysłność, w matematyce i logice, przede wszystkim jednak w nauce empirycznej. Jak mówi Rorty:

Ponieważ filozofia zawsze nauczyla, że ujęcie wiążące wszystko w spójną całość ma zbawienną wartość, i ponieważ w wyniku zapaści metafizyki idealistycznej pozostał tylko materializm, pozytywiści uznali, że przyrodoznawstwo to cała filozofia, jakiej kiedykolwiek będziemy potrzebowali (lub przynajmniej – jak to kiedyś ujął Quine – że filozofia nauk przyrodniczych wystarczy za całą filozofię)²⁴.

O ile więc idealizm odszedł do przeszłości, o tyle wspierający się na nauce materializm jest nadal żywy, ma się dobrze i stanowi dla wielu atrakcyjną propozycję. Jak zauważa Rorty:

Jest to *de facto* jedyna wersja zbawiennej prawdy dostępna obecnie w ofercie – ostatni atut filozofii, jej ostatnia próba uniknięcia degradacji do roli gatunku literackiego²⁵.

A jednak i materializm – owa jednolita, racjonalna postawa i naukowy rygor – polega, jak wiemy od Kuhna, na ignorowaniu anomalii w obrębie pewnego paradygmatu. Odwoływanie się do „nagich faktów” jest pewnego rodzaju historycznie i kulturowo uwarunkowaną fikcją. Przede wszystkim zaś – ów naukowy materializm, chociaż głosi, że jest jedyną dostępną ontologią, nie potrafi w sposób przekonujący wyjaśnić, dlaczego w ogóle potrzebujemy jakiegś ontologii i jak w ogóle jakkolwiek (nie popadająca w błędne koło) ontologia jest w ogóle możliwa. Zarówno filozofowie upatrujący w nauce specjalnego obszaru kultury posiadającego niedostępny innym jej dziedzinom kontakt z rzeczywistością, jak i naukowcy przekonani o głębokich, filozoficznych implikacjach własnych odkryć nie potrafią – tak przynajmniej twierdzi Rorty – odpowiedzieć na pytanie zadawane już w XIX wieku przez „literackich naukowców”, którzy na wzór Nietzschego postrzegali naukę jako formę sztuki, a więc pochodną życia – a mianowicie na pytanie dlaczego to, co głoszą ma właściwie być tak ważne i powszechnie obowiązujące. Z punktu widzenia kultury literackiej, którą propaguje Rorty, bowiem:

²⁴Ibidem, s.157.

²⁵ Ibidem, s.154.

Współczesna nauka to wspaniały sposób opisu rzeczy dzięki wyobraźni, nader skuteczny w zakresie celu, w którym nauka powstała – mianowicie w zakresie przewidywania i kontroli zjawisk. Nie powinna jednak udawać, że dysponuje tym rodzajem zbawiennej mocy, do jakiego rościła sobie pretensje jej pokonana rywalka – metafizyka idealistyczna.²⁶

Wzorując się na nauce i stając się coraz bardziej sprofesjonalizowana, filozofia zatraciła swój wymiar mądrościowy. Jak pisze Rorty, na wydziałach filozofii:

W ciągu dwu pokoleń Ayer zatriumfował nad Whiteheadem, a oschłość nad namiętnością. W świecie anglojęzycznym filozofia stała się „analityczna”, antymetafizyczna, nieromantyczna i skrajnie sprofesjonalizowana. Filozofia analityczna nadal przyciąga pierwszorzędne umysły, ale większość z nich jest zajęta rozwiązywaniem problemów, których żaden nie-filozof za problemy nie uważa: problemów, które poza tą dyscypliną nie mają żadnego znaczenia²⁷.

Dopiero stosunkowo niedawno (gdzieś od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku) zaczęto wyraźnie dostrzegać, że dotychczasowa filozofia jest skostniała, jednowymiarowa, zagrożona kryzysem i że wymyka jej się zbyt duża część rzeczywistości, by mogła odgrywać prawdziwie istotną rolę w ludzkim życiu. Tymczasem literatura, wrażliwa na nieistotny dla teoretycznych rozważań detal i wielość punktów widzenia, od dawna pokazywała, że – mówiąc słowami Milana Kundery – „rzeczy są dużo bardziej złożone, niż myślisz”²⁸. Mądrość powieści jest, jak pisze Kundera, mądrością niepewności. Dlatego też filozofia zaczęła coraz bardziej interesować się literaturą. W ostatnich latach obszar wzajemnego przenikania się obu tych dziedzin stał się we współczesnym piśmiennictwie filozoficznym jednym z najsilniej obecnych i najczęściej poruszanych tematów. Od ponad trzydziestu lat – nakładem wydawnictwa John Hopkins University – ukazuje się poświęcone tym kwestiom pismo *Philosophy and Literature*. W 2004 roku na Stanford University powstał interdyscyplinarny, międzywydziałowy projekt, również pod nazwą *Philosophy and Literature* – grupujący tamtejszych literaturoznawców i filozofów – skupiony całkowicie na zgłębianiu problematyki wzajemnych oddziaływań między filozofią a literaturą. Tą właśnie problematyką chciałabym zająć się w swojej pracy omawiając koncepcje Richarda Rorty’ego, Harolda Booma i Stanleya Cavella.

Łączy ich to, że żaden z nich nie traktuje literatury przedmiotowo – nie jest ona dla nich jedynie pretekstem do filozoficznych rozważań ani prostą egzemplifikacją znanych skądinąd filozoficznych rozstrzygnięć, ale rządzącym się własnymi prawami, nieredukowalnym królestwem.

²⁶ Ibidem, s.161.

²⁷ Richard Rorty „Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji” w: *Literatura na świecie* 9–10/2003, s.327.

²⁸ Milan Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. Marek Bieńczyk, PIW, Warszawa 2004, s. 23.

Zarazem też nie dają się oni łatwo wpisać w żaden z dominujących paradygmatów współczesności, ich związki z postmodernizmem są nieoczywiste, a ich rozwój filozoficzny i droga dochodzenia do literatury bardzo ciekawe (Rorty i Cavell zaczynali od filozofii analitycznej).

Poglądy tych trzech autorów można rozpatrywać jako swoisty dramat świadomości. W rozdziale pierwszym poświęconym Richardowi Rorty'emu przedstawię Ja próbujące radzić sobie w świecie; Ja, które uświadamia sobie przygodność języka, jaźni i społeczeństwa, w którym przyszło na świat, Ja, które żyje wśród ludzi i które za równie zasadne uważa dążenie do osobistej autokreacji i międzyludzkiej solidarności. Będę omawiała stworzoną przez Rorty'ego wizję liberalnej utopii i kluczowe miejsce jakie odgrywa w niej literatura. Projekt Rorty'ego zostanie przedstawiony bardzo szczegółowo jako swoista conceptualna rama do dalszych rozważań. Jest to bowiem niezwykle spójne i dobitne przedstawienie tego, jak możliwe jest „ostateczne zwycięstwo poezji w jej odwiecznym sporze z filozofią”, i co ono w gruncie rzeczy oznacza. Szczególnie istotne jest tu twierdzenie o przygodności języka (wraz z Davidsonowską koncepcją metafory, na której się ono opiera), a także twierdzenie o przygodności jaźni, przede wszystkim zaś – centralna dla całego projektu – postać uznającej owe przekonania „liberalnej ironistki”. To właśnie w niej bowiem – przeciwstawionej tworzącemu teorie, pytającemu o wewnętrzną naturę rzeczy metafizykowi – ujawnia się w pełni „zmiana układu sił” pomiędzy filozofią a literaturą, charakteryzująca według Rorty'ego późną nowoczesność. Krytyka literacka (rozszerzona do „krytyki kulturowej” – tak, by mogła obejmować wszelkie „warte krytyki” książki, m.in. autorów uznawanych tradycyjnie za filozofów) zastępuje w niej poszukiwanie uniwersalnych zasad, także zasad moralnych. W koncepcji Rorty'ego tradycyjne skojarzenie nadziei na lepsze społeczeństwo (nadziei, że będziemy dla siebie mniej okrutni) z teorią, a literatury z prywatnością, ulega pełnemu odwróceniu. Nadzieja na poprawę nie leży w ukazaniu wspólnej wszystkim natury ludzkiej, ale w „stopniowym dostrzeganiu w innych ludziach nie «ich», ale «jednych z nas»”. Ten proces polega, według Rorty'ego, na „szczegółowym opisywaniu, jacy są obcy nam ludzie, przy jednoczesnym określaniu na nowo nas samych. Nie jest to zadanie dla teorii, lecz dla takich gatunków literackich jak opis etnograficzny, reportaż, komiks, fabularyzowany dokument, a zwłaszcza powieść”²⁹. Z tym zaś łączy się jego rozróżnienie na „książki, które pomagają nam osiągnąć autonomię” oraz na „książki, które pomagają nam stać się mniej okrutnymi”. W tej części pracy chciałabym spróbować zastanowić się czy to „nieteoretyczne poczucie solidarności” i cała stworzona przez Rorty'ego wizja ma rację bytu.

Drugi rozdział będzie przedstawieniem procesu „kształtowania się Ja w morzu obcych wpływów” na podstawie niezwykle oryginalnej koncepcji „lęku przed wpływem” Harolda Blooma. Będzie próbą pokazania tego, czym może być Rorty'ańskie dążenie do autokreacji. Chociaż Bloom

²⁹Richard Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Wacław Popowski, WAB, Warszawa 2009, s. 17.

jest krytykiem literackim a nie filozofem i filozofii nie lubi odżegnując się od niej na wszelkie możliwe sposoby i nazywając ją „całkowicie martwą dyscypliną, wypchanym ptakiem na półce”³⁰, to jego koncepcja wpływu poetyckiego jest tak sugestywna (wiele miejsca poświęcają jej polscy badacze twórczości Blooma – Agata Bielik–Robson i Adam Lipszyc), że nie sposób nie ulec pokusie ujęcia jej filozoficzne ramy i dostrzeżenia w niej koncepcji wykluwania się podmiotowości w ogóle a nie tylko poetyckiej oryginalności. Jak zauważa Agata Bielik–Robson:

(...) *condition of belatedness*, o której pisze Bloom w odniesieniu do sytuacji poety wobec tradycji, jest kondycją daleko bardziej pojemną, charakterystyczną dla ludzkiego sposobu doświadczania świata w ogóle; opóźnienie rządzi bowiem nie tylko procesem uwewnętrzniania wpływu, jaki dla adepta przedstawia tradycja poetycka, ale także relacją psyche z otaczającą ją realnością zawsze obcych, zawsze nieprzewidywalnych wpływów. Świat jest zawsze *ahead of us*, zawsze gotów nas zaskoczyć, wyrzucić silne i niezatarte wrażenie swym nieobliczalnym wpływem – i to właśnie, nie co innego, czyni go światem, magicznym i nieodczarowanym w samym fakcie jego niepojętego istnienia”³¹.

Omawiając koncepcję Blooma będę się starała prześledzić jej filozoficzne implikacje oraz ustalić na ile jest ona sama koncepcją oryginalną. Przyjrzę się więc prekursorom Blooma i spróbuję rozstrzygnąć, na ile on sam uległ opisywanemu przez siebie lękowi przed wpływem.

Trzeci rozdział będzie odmalowaniem zaczerpniętego z twórczości Stanleya Cavelli dramatu świadomości zmagającej się już nie z lękiem przed wpływem, ale z przerażającym widmem sceptycyzmu i solipsyzmu. Cavell jest niezwykle oryginalnym myślicielem, który zaczął – tak jak Rorty – od filozofii analitycznej, by następnie zająć się problematyką literatury. W przeciwieństwie jednak do Rorty'ego nie odcina się od tradycyjnej filozofii, ale próbuje rzucić nowe światło na jej odwieczne pytania, między innymi na jej najpoważniejszy problem jakim jest możliwość sceptycyzmu. Jak pisze Giovanna Borradori:

(...) dla Cavella myśl sceptyczna ukazuje jasno dramat samoświadomości, rozumiany w znaczeniu romantycznym jako różnica pomiędzy skończonym a nieskończonym, jako rozpacz zrodzona wskutek konfrontacji między ograniczeniem człowieka a wieloma tajemnicami ziemskiej egzystencji: życia, śmierci, wszechświata. Pośrednicząc między romantycznymi reminiscencjami, zakorzenionymi w starej Europie, a transcendentalnym echem zdecydowanie amerykańskiego pochodzenia, Cavell ponownie zwraca uwagę na problem subiektywności. Jest to jego oryginalny wkład w rozwój ruchu postanalitycznego. W dwudziestowiecznej filozofii lokuje on ten problem

³⁰ „Filozofia to wypchany ptak. Z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan” w: *Literatura na świecie* 9–10/2003, s.364.

³¹ Agata Bielik–Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, UNIVERSITAS, Kraków 2010, s.141.

pomiędzy Austinem a Ludwigiem Wittgensteinem. Pełne egzystencjalnej głębi dzieła mistrza potocznego języka odzwierciedlają wrażliwość na skończony wymiar codzienności, która łączy się w cudownej alchemii z intuicją moralnej wartości subiektywizmu wskazanego przez sceptycyzm.³²

To połączenie centralnego (a wedle niektórych, czysto abstrakcyjnego) filozoficznego problemu z literaturą wydaje mi się bardzo ciekawym i oryginalnym wątkiem, wartym tego uważnej analizy. Cavell jest również interesujący ze względu na swoją interdyscyplinarność (udaje mu się przełamywać tradycyjny podział na filozofię analityczną i kontynentalną, na teorię literatury i akademicką filozofię) i eklektyczność zainteresowań: w swoich pismach zajmuje się Wittgensteinem, Austinem, Heideggerem, Thoreau, Emersonem, ale także, w sposób niezwykle wnikliwy, filmem i literaturą właśnie.

W czwartym, końcowym rozdziale – poświęconym romantyzmowi i jego ciągle aktualnemu postulatowi połączenia filozofii i literatury – pokażę, że tych trzech autorów – choć oczywiście różnią się oni od siebie zarówno w kwestii poglądu na to, czym jest i może być filozofia, jak i w kwestii podejścia do literatury (u każdego z nich najistotniejszą rolę odgrywa inny gatunek literacki: u Rorty’ego jest to powieść, u Blooma – poezja, u Cavella – tragedia) – łączy jedno fundamentalne przekonanie. Jest nim przeświadczenie o kulturotwórczej, podmiototwórczej, wspólnototwórczej i filozoficznie doniosłej roli literatury. Nie jest więc ona dla nich tylko – jak w dekonstrukcjonizmie – jednym z wielu elementów kulturowego krajobrazu. Przeciwnie, jest miejscem centralnym, czymś w rodzaju Borgesowskiego Alefa – punktu, z którego można zobaczyć każdy detal Wszechświata. W literaturze bowiem – niczym w zwierciadle, a raczej: grze zwierciadeł – odbijają się zasadnicze jakości istnienia. Jest zatem ona tak narzędziem poznania, jak i jego kroniką. W tym sensie literatura spełnia rolę, którą filozofia zawsze chciała spełniać, tyle tylko, że wcześniej zrozumiała, iż świata nie da się opisać w sposób obiektywny i że musimy zadowolić się refleksami refleksów i coraz to nowymi, coraz bardziej oryginalnymi opisami. W tym sensie – według Rorty’ego, Blooma i Cavella – metafora, detal i niejednoznaczność dają często lepszy wgląd w ludzką egzystencję niż filozoficzna racjonalność i naukowy empiryzm. Najdobitniej wyraża to Milan Kundera, pisząc:

Sztuka natchniona śmiechem Boga nie hołduje ze swej istoty ideologicznym pewnikom, lecz im zaprzecza. Niczym Penelopa rozpruwa nocą tkaninę, którą utkali za dnia teologowie, filozofowie, uczeni³³.

³² Giovanna Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, przeł. Krzysztof Brzechczyn, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1999, s.36.

³³ Milan Kundera, *Sztuka powieści*, op. cit., s. 139.

Badanie interakcji między filozofią i literaturą będzie prowadziło do próby odpowiedzi na pytanie, czy rozróżnienie na filozofię i literaturę ma dziś jeszcze sens? Czy – pomimo licznych diagnoz kryzysu obu tych dziedzin – mogą się one wzajemnie inspirować? A także – jak ma się forma do treści, to znaczy na ile styl filozoficzny, bądź literacki, determinuje to, o czym można za jego pośrednictwem mówić? Ostatecznie zaś będę starała się odpowiedzieć na fundamentalne pytanie, które stawia Stanley Cavell na końcu swojej książki *The Claim of Reason*, a mianowicie: „czy filozofia może stać się literaturą i jednocześnie ciągle rozpoznawać samą siebie jako filozofię?”³⁴.

³⁴ „But can philosophy become literature and still know itself?” (Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1999), cyt. za: Richard Shusterman „Philosophy as Literature and More than Literature” w: *A Companion to the Philosophy of Literature*., op. cit., s.12.

ROZDZIAŁ I

RORTY ALBO PIĘKNA UTOPIA

Czym więc jest prawda? Ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko, sumą ludzkich stosunków, które zostały poetycko i retorycznie wzmożone, przetransportowane i upiększone, a po długim użytkowaniu wydają się ludowi kanoniczne i obowiązujące: prawdy są złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, których powierzchnia się starła i które teraz są traktowane jak metal, już nie jak monety.

Friedrich Nietzsche³⁵

Tak więc czytelnicy literatury stają się świadomi retoryczności, faktu, że to, co uznaję za prawdę będzie zależało od użytego języka i od oczekiwań odbiorców. Studia nad literaturą pomagają nam uświadomić sobie, że dzisiejsza dosłowna i obiektywna prawda to martwe ciało wczorajszej metafory.

Richard Rorty³⁶

Demokratyczna utopia byłaby społecznością, w której najwyższymi cnotami umysłu byłyby tolerancja i ciekawość, a nie poszukiwanie prawdy. Byłaby utopią, w której nic nieznacznie nawet nie zbliża się do państw religii lub filozofii. W takiej społeczności wszystkim, co pozostaje z filozofii, jest owa maksyma z Millowskiego eseju „O wolności” albo też Rabelais’jański karnawał: każdy może robić to, na co ma ochotę, jeżeli tylko nie sprawia nikomu innemu bólu. Jak to ujmie Kundera: „świat oparty na jednej Prawdzie oraz wieloznaczny i względny świat powieści są ulepione z całkowicie odmiennej materii.”

Richard Rorty³⁷

³⁵ Friedrich Nietzsche, „O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie”, w: *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s.189.

³⁶ Richard Rorty, „De Man and the American Cultural Left” w: *Essays on Heidegger and others*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s.134.

³⁷ Richard Rorty, „Heidegger, Kundera, Dickens” przeł. Marek Kwiek w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, pod red. Andrzeja Szahaja, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 91.

„Jeżeli to prawda – pisał o sobie samym Richard Rorty (1931–2007) – że najlepszą postawą intelektualną jest ta, którą atakuje się z równą siłą z politycznego prawa i lewa – to muszę być w całkiem niezłej formie. Konserwatywni bojownicy o kulturę niejednokrotnie określali mnie relatywistycznym, irracjonalnym, dekonstruującym, szydzącym, szyderczo uśmiechniętym inteligentem, którego prace krzywią kręgosłup moralny młodzieży”³⁸. Rzeczywiście Rorty wzbudzał żywe kontrowersje jak mało który z filozofów XX wieku. Jego wydane w 1979 roku przełomowe dzieło *Filozofia a zwierciadło natury* wzbudziło, jak się wydaje, tyle emocji, między innymi dlatego, że burzyło od środka tradycyjny obraz filozofii. Oto Rorty – filozof analityczny, redaktor mającej charakter manifestu książki *The Linguistic Turn* – dokonał ruchu zalecanego przez Wittgensteina w *Traktacie* – odrzucił drabinę uprzednio się po niej wspiąwszy. Jak pisze Andrzej Szahaj:

Oto jest Rorty tym – zawsze interesującym – przypadkiem „heretyka”, kogoś, kto posiadłszy głęboką wiedzę czy wtajemniczenie w danej dziedzinie wiedzy, a właściwie w pewną bardzo szczególną jej stylistyczną odmianę, traktowaną jako ekskluzywna i bronioną przez jej wyznawców z religijną wręcz żarliwością (filozofia analityczna), kogoś, kto w tym wtajemniczeniu osiągnął najwyższy poziom i kto z czasem wiarę w sens tego wtajemniczenia utracił, zwróciwszy się z sympatią i zrozumieniem tam, gdzie jego wcześniejsi współwyznawcy skłonni byli dostrzegać zło w postaci czystej, a przynajmniej „sferę nieczystą” (literatura, filozofia kontynentalna). Jakże bowiem inaczej, jak nie „herezją” nazwać zarówno anty-Filozoficzne, jak i w szczególności „anty-analityczne” uwagi Rorty’ego. Filozofa, który nie waha się teraz przed oskarżeniami filozofii analitycznej o jałowość, scholastycyzm, skostnienie, nudę, arogancję i zapędy totalistyczne, przy tym wszystkim jednak, od czasu do czasu, pokazując swój „lwi pazur” w stosowaniu jej własnego języka i własnych procedur do podważania resztek jej dogmatów³⁹.

Giovanna Borradori zaś zauważa:

Ponadto posiada on skrajnie dyskursywny sposób myślenia i pisania, wspaniały gest koncepcyjny, który ufając amerykańskiej i demokratycznej tradycji pragmatyzmu i liberalizmu, nie może nie być w opozycji wobec precyzji stylu analitycznego; który bardziej jest przystosowany do pracy nad szczegółową argumentacją niż do konstrukcji szerokiej, spekulatywnej syntezy⁴⁰.

³⁸ Richard Rorty „Trocki i dzikie storczyki”, w: Richard Rorty, *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, oprac. i przedmowa Janusz Grygieńć, tłum. Janusz Grygieńć, Sergiusz Tokariew, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013 s.51.

³⁹ Andrzej Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2002, s.8.

⁴⁰ Giovanna Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, op. cit., s.123.

W *Filozofii a zwierciadle natury* Rorty pokazał, że cały zapoczątkowany przez Kartezjusza epistemologiczny projekt – projekt znalezienia pewnych fundamentów dla naszej wiedzy – jest karkołomny i nigdy niemożliwy do przeprowadzenia. Opiera się on bowiem na zwodniczym rozróżnieniu na pozór i rzeczywistość oraz na idei, że możemy wyjść poza własny umysł i poznać ową „rzeczywistą rzeczywistość”. Podobną naiwnością jest korespondencyjna teoria prawdy (czy szerzej: pogląd, że zdania możemy uzasadniać odwołując się do czegoś innego niż tylko inne zdania) oraz postrzeganie języka jako medium pomiędzy umysłem a rzeczywistością, a więc szczególnie drogi filozofii analitycznej reprezentacjonistyczny obraz języka. *Filozofia a zwierciadło natury* w sposób niezwykle sugestywny podważała dosłowność, adekwatność i doniosłość problemów, którymi zajmowała się filozofia analityczna (ale także i tradycyjna fenomenologia) oraz stosowaną w odniesieniu do nich metodologię i wykazywała ich całkowitą jałowość. Pokazywała, że, jak pisał Rorty:

Raczej obrazy niż sądy, metafory niż stwierdzenia faktów wyznaczają większość naszych przekonań filozoficznych. Zniewalający urok ma dla tradycyjnej filozofii obraz filozofii jako wielkiego zwierciadła zawierającego rozmaite przedstawienia – trafne i nietrafne – zwierciadła, które można badać czystymi, nieempirycznymi metodami. Gdyby nie koncepcja umysłu jako zwierciadła, to koncepcja poznania jako trafności przedstawiania nie byłaby tak sugestywna.

Wyzwalając się spod mocy tego zniewalającego obrazu zaczynamy zupełnie inaczej patrzeć na filozofię i jej miejsce w kulturze. Bowiem:

Moim zdaniem wyznawcy poglądu upatrującego w epistemologii lub jakimś godnym jej spadkobiercy niezbędny składnik kultury mieszały dwie role, jakie mógłby odgrywać filozof. Pierwsza jest rolą wykształconego dyletanta, wszechstronnego, sokratycznego pośrednika w kulturze będącej wiązką rozmaitych dyskursów. W jego salonie, że się tak wyrażę, odczarowuje się ezoteryczne praktyki myślicieli hermetycznych. Niezgodności między różnymi dyscyplinami i dyskursami łagodzi czy nawet przewyżcza się w trakcie konwersacji. Druga jest rolą nadzorcy kultury, kogoś, kto zna wspólną miarę wszelkiego dyskursu – rolą platońskiego filozofa-króla, który przeniknąwszy ostateczny kontekst wszelkiego działania (formy, umysłu, język), wie co naprawdę robią wszyscy inni, niezależnie od tego czy oni to wiedzą. Hermeneutyka chce pełnić tę pierwszą rolę, epistemologia – tę drugą⁴¹.

W całym swoim późniejszym pisarstwie Rorty rozwijał i umacniał tą krytykę tradycyjnie pojętej filozofii, a także – porzuciwszy filozofię przez duże „F” – udawał się w bardziej

⁴¹ Richard Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. Michał Szczubińska, KR 2013, s. 225.

interesujące, praktyczne i pobudzające wyobraźnię obszary: w stronę historii, społecznej utopii, a przede wszystkim literatury czy – szerzej rzecz ujmując – w stronę tego, co nazwał kulturą literacką. W niniejszym rozdziale przedstawię poglądy Rorty’ego na rolę filozofii i literatury oraz postaram się naszkicować obraz jego pięknej wizji liberalnej utopii, tego swoistego raju ekscentryków.

*

Jak pisał o twórczości Rorty’ego David L. Hall:

Istnieje pewien charakterystyczny rozdźwięk w pisarstwie Rorty’ego, zarazem uniwersalnym i prywatnym, a przy tym odsłaniającym wewnętrzną złożoność, obecną także w twórczości Kierkegaarda, Nietzschego i Williama Jamesa, złożoność prowokującą do psychologicznej analizy. Podobieństwo do Nietzschego ujawnia się w fakcie, że tak jak Nietzsche (tyle, że bez historycznej brawury), Rorty pisze zupełnie jakby widział w sobie samym „przeznaczenie”, jakby widział w sobie *terminus ad quem* klasycznej filozofii z jej roszczeniem do prawdy przez wielkie „P” i *terminus a quo* postfilozoficznego świata⁴².

I rzeczywiście; Rorty w licznych esejach bardzo szeroko zajmuje się ukazaniem tego, czym mogłaby stać się filozofia, gdy już przestanie ją więzić tradycyjny obraz epistemologii, jako swoistej królowej nauk. Nie zapominajmy zaś, że z tym obrazem epistemologii musieliśmy pożegnać się właśnie przez takie dzieła jak *Dwa dogmaty empiryzmu* Quine’a, *O schemacie pojęciowym* Davidsona i *Filozofia a zwierciadło natury* Rorty’ego. Dzieło Rorty’ego było jednak najbardziej metafizyczne i podsumowujące, pokazywało wprost, że tradycyjnie pojmowana filozofia jest skończona. Rorty więc – po trosze samozwańczo, a po trosze odpowiadając na liczne głosy sprzeciwu – starał się pokazać, czym właściwie mogłaby być w tej sytuacji filozofia. Stał się więc poniekąd prorokiem wieszczącym koniec pewnego starego sposobu myślenia a zarazem pokazującym nowe, interesujące możliwości.

W eseju z 2004 roku⁴³ Rorty wprost nazywa filozofię gatunkiem przejściowym⁴⁴. Stawia tezę, że „zachodni intelektualisci przebyli od czasów renesansu trzy etapy: spodziewali się zbawienia najpierw od Boga, potem od filozofii, a dziś spodziewają się go od literatury”⁴⁵. Owo zbawienie ma nam dać poczucie celu, dla każdego z tych etapów jawi się jednak inaczej – postawa religijna upatruje go, najkrócej rzecz ujmując, w wejściu w relację z wszechpotężnym bóstwem, przestrzeganiu jego przykazań i zdobyciu jego łaski. Zbawienie filozoficzne byłoby osiągnięciem

⁴²David L.Hall *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism*, State University of New York Press, Albany 1994, s. 170.

⁴³ „Filozofia jako gatunek przejściowy”, w: Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, op.cit., Warszawa 2009.

⁴⁴ Podobne poglądy wyrażał Rorty już wcześniej, pisząc o kulturze post-filozoficznej, np. we wstępie do *Konsekwencji Pragmatyzmu*.

⁴⁵ „Filozofia jako gatunek przejściowy”, op.cit., s.147

pewnych, niepodważalnych przekonań w adekwatny sposób odzwierciedlających rzeczywistość. Zbawienie jakie może dać literatura polegałoby na zrozumieniu oraz poznaniu życia i przeżyć jak największej liczby ludzi (przez przeczytanie jak największej liczby książek), na ujrzeniu nieskończonych możliwości tego, czym możemy się stać – tak, byśmy ostatecznie stali się jaźnią jak najbardziej empatyczną, wrażliwą na ludzkie cierpienie, a przede wszystkim w jak największym stopniu autonomiczną.

Rorty – co bardzo cenne i interesujące – w całościowy i narracyjny sposób przedstawia zachodnią kulturę. Pokazuje chronologię oraz logikę rywalizacji i następowania po sobie intelektualnych trendów. Jak powiada, filozofia zaczęła być rywalką religii w momencie gdy renesansowi humaniści przywrócili do życia platonizm, a konkretniej pogląd, że możemy samodzielnie – wspinając się po szczeblach poznania – dotrzeć do prawdy, a także być istotami samoświadomymi i moralnymi (a więc wtedy, gdy ośmielono się postawić sokratejskie pytanie z Eutyfrona w odniesieniu do chrześcijaństwa). Chociaż większość intelektualistów nadal uważała się za ludzi religijnych, była to już religijność innego rodzaju. Taka, w której Bóg filozofów zajął miejsce Boga żywego. Rorty zwraca uwagę, że filozofia stanowi ewenement, odrębną jakość w tym swoistym intelektualnym dojrzewaniu ludzkości – jako jedyna nadaje tak wielkie znaczenie „prawdziwości” zdań i temu, że istnieje powszechnie obowiązujący sposób argumentacji zdolny przekonać każdego do przyjęcia owego „obiektywnego” zespołu „prawdziwych” przekonań. Jak jednak dobitnie pokazuje Rorty, ta wiara w moc „prawdziwych” przekonań okazała się pełnym fiaskiem. Dlatego właśnie literatura, wcześniej spychana na margines kultury, obecnie znalazła się w jej centrum. Jest to całkowita zmiana, całkowicie nowa jakość w stosunku do tego, co przedtem nadawało jej ton, całkowita – by tak rzec – zmiana paradygmatu. Jak pisze Rorty:

W używanym przeze mnie sensie terminów „literatura” i „kultura literacka”, kultura, która zastąpiła zarówno religię, jak i filozofię, nie znajduje zbawienia ani w niepoznawczej relacji z osobą pozaludzką, ani w poznawczej relacji ze zdaniem, lecz w niepoznawczych relacjach z innymi ludźmi – relacjach, w których pośredniczą takie ludzkie wytwory, jak książki i budowle, malowidła i pieśni. Wytwory te ukazują alternatywne sposoby bycia człowiekiem. Ten rodzaj kultury porzuca przesłankę wspólną religii i filozofii – że zbawienie musi pochodzić z relacji człowieka z czymś, co nie jest jeszcze jednym wytworem człowieka⁴⁶.

Ogromna większość współczesnych filozofów nie przyjmuje tej zmiany do wiadomości, a w takim spojrzeniu widzą niebezpieczeństwo chaosu, irracjonalności, utraty kontaktu ze światem, relatywizmu. Bardzo długo bowiem – na dobrą sprawę od samych początków filozofii i nauki – zachodni myśliciele postrzegali swoje zadanie jako próbę ułożenia łamigłówki. Rorty zapożycza

⁴⁶ Ibidem, s.150.

owo trafne określenie od Isaiaha Berlina, który w następujący sposób opisuje tamto uniwersalistyczne nastawienie:

Musi istnieć sposób na to, by złożyć te kawałki. Człowiek, który posiadał całą mądrość, istota wszechwiedząca, czy to Bóg, czy wszechwiedzące stworzenie ziemskie – jakkolwiek chcecie je pojmować – jest z zasady zdolna dopasować do siebie wszystkie te kawałki i stworzyć jeden koherentny wzór. Ten, kto tego dokona, dowie się, jaki jest świat – dowie się czym rzeczy są, czym były, czym będą, jakie są rządzące nimi prawa, czym jest człowiek, jaka jest relacja między człowiekiem a rzeczami, a zatem czego człowiekowi potrzeba, czego on pragnie, a także jak to osiągnąć⁴⁷.

Dla wielu filozofów ów łamigłówkowy obraz własnej działalności jawi się jako nieodparty, niemożliwy do porzucenia – rezygnacja z niego go oznaczałaby dla nich bowiem koniec filozofowania. Dlatego, zamiast zmienić swój sposób myślenia, wolą przymykać oczy na anomalie, które, jak pokazał Rorty, przenikają filozofię analityczną i w ogóle całą tradycyjną filozofię ukształtowaną przez platonizm. Jest to silnie zakorzeniona postawa, która każe wszelkie niepasujące fragmenty układanki, wszelkie nierozstrzygalne konflikty racji, odrzucać jako zwykły pozór. Ma ona silne implikacje – jej konsekwencją jest zamknięcie się na dialog i strategia „nie przyjmowania do wiadomości”. Tymczasem to właśnie otwartość na dialog między różnymi stanowiskami i „szkołami”, zanurzenie we współczesności i jej problemach, jest, według Rorty’ego, jedyną szansą na to, by filozofia nie stała się dziedziną całkowicie jałową. By tak się jednak stało, musi stanąć twarzą w twarz z ową niewspółmiernością. Pomóc jej w tym może literatura.

Jak uważa Rorty, literatura – przynajmniej od czasów Szekspira i Cervantesa – zaczęła stanowić pewną alternatywę dla jednolitego, monolitycznego, platońskiego obrazu lansowanego przez filozofię. Tam, gdzie filozofia akcentowała jedność natury ludzkiej, nieskażony przygodnością rozum i hierarchiczne wstępowanie ku jednej i jedynej prawdzie, literatura podkreślała różnorodność, detal, niejednoznaczność i wielość punktów widzenia. Burzyła dogmatyczną pewność i pokazywała – by użyć słów Milana Kundery – że „rzeczy są dużo bardziej złożone niż nam się wydaje”. To właśnie pod wpływem literatury, uważa Rorty, powstał nowy typ intelektualisty: takiego, który rozumie że „zbawienna prawda” jest iluzją, i że zamiast tego powinniśmy skupić się na kreowaniu samych siebie, rozszerzaniu granic wyobraźni i budowaniu lepszego – dążącego do minimalizacji okrucieństwa i cierpienia – społeczeństwa. To zaś

⁴⁷ Isaiah Berlin, *Korzenie romantyzmu*, za: Richard Rorty „Wielkość, głębia i skończoność” w: Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, op.cit., s.133.

doprowadziło do ogromnej zmiany w obrębie kultury, którą właśnie, według Rorty'ego, obserwujemy – a mianowicie do marginalizacji religii i filozofii. Jak mówi:

Zapewne nadal jest wielu intelektualistów religijnych, a jeszcze więcej intelektualistów–filozofów. Jednak młode mole książkowe poszukujące zbawienia sięgają najpierw do powieści, sztuk i poezji. Te rodzaje książek, które w XVIII wieku uważano za marginalne, znalazły się w centrum. Autorzy *Rassselasa* i *Kandyda* bezwiednie zainspirowali powstanie kultury, dla której powieść stała się głównym przekąznikiem nauk moralnych⁴⁸.

Rorty wyraża przekonanie, że to literatura (przede wszystkim powieść), nie zaś teoria, niesie szanse na społeczną poprawę – poprzez szczegółowe opisywanie losów i przeżyć obcych nam ludzi pomaga nam w nich ujrzeć nie „ich”, lecz „jednych z nas”.

To dzięki literaturze, dzięki poszerzeniu wyobraźni i ukazaniu przez nią rozmaitych możliwości tego, jak może wyglądać ludzkie życie, Ja może stać się – w Bloomowskim sensie – autonomiczną jaźnią, nie zaś „jedynie kopią czy repliką”. To ona chroni literackiego intelektualistę przed popadnięciem w dogmatyzm i zamknięciem w wieży z kości słoniowej. Sądzi on bowiem, jak pisze Rorty:

(...) że im więcej książek przeczyta, tym więcej rozważy sposobów bycia człowiekiem; a im bardziej staje się ludzki, tym mniej kuszą go marzenia od czasu i przypadku – tym bardziej przekonuje się, że my ludzie, możemy polegać tylko na sobie nawzajem. Wielką zaletą kultury literackiej jest mówienie młodym intelektualistom, że jedynym źródłem zbawienia jest ludzka wyobraźnia i że powinno to wzbudzać raczej dumę niż rozpacz⁴⁹.

Filozofia – z perspektywy kultury literackiej – była jedynie etapem przejściowym w tym coraz pełniejszym poszerzaniu wyobraźni, osiągnięciu autonomii i poleganiu na sobie nawzajem. Obecnie jest zaś jednym z gatunków literackich. Jak zauważa Rorty w słynnym eseju „Filozofia jako rodzaj pisarstwa”:

Najlepiej widzieć filozofię jako swego rodzaju pisarstwo. Jej granice, jak każdego gatunku literackiego, wytycza nie forma czy tematyka, lecz tradycja – rodzinny romans związany, powiedzmy, z ojcem Parmenidesem, zacnym starym wujem Kantem i wyrodnym bratem Derridą⁵⁰.

⁴⁸ Ibidem, s. 152.

⁴⁹ Richard Rorty, „Filozofia jako gatunek przejściowy” w: Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, op.cit., s. 153.

⁵⁰ „Filozofia jako rodzaj pisarstwa: esej o Derridzie” w: Richard Rorty *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. Czesław Karkowski, przekład przejrzał i przedmową opatrzył Andrzej Szahaj, Wydawnictwo IFiD PAN Warszawa 1998, s.135.

Jako taka, jest w pewnym sensie opcjonalna: o ile XVIII-wiecznemu intelektualście wypadało znać dzieła Kartezjusza, Hobbesa, czy Woltera, o tyle dzisiaj można być intelektualistą czytając bardzo mało dzieł filozoficznych, a na przykład wiele powieści czy poezji. Jako zaś, że w takiej formie w jakiej dotychczas istniała, nie sposób już dzisiaj jej uprawiać – jest to gatunek coraz trudniejszy. Jak dobitnie podsumowuje to Rorty:

(...) w pełni samoświadoma kultura literacka będzie uznawać zarówno religię, jak i filozofię za mocno przestarzałe, chociaż wspaniałe gatunki literackie. Są to gatunki, w których dziś coraz trudniej pisać, ale do ich zastąpienia mogło nigdy nie dojść, gdyby nie to, że uznano, iż odeszły one od religii, a później od filozofii. Religia i filozofia były stopniami, etapami w ciągłym procesie dojrzewania⁵¹.

Gdyby kogoś zaś te diagnozy nie przekonały, Rorty przedstawia druzgoczącą ocenę filozofii współczesnej, przede wszystkim zaś filozofii sprofesjonalizowanej, akademickiej. Filozofowie, powiada, muszą sobie uświadomić, że fakt niemal zupełnego zniknięcia filozofii ze współczesnego życia intelektualnego nie wynika stąd, że jest ona dyscypliną niezwykle trudną, dostępną tylko dla wybranych, lecz stąd, że zajmuje się problemami, które nie znajdują oddźwięku w tym, co dzieje się w kulturze jako całości. Jest to sytuacja pod pewnym względem pozytywna – oznacza bowiem, że czasy są stosunkowo spokojne. Rorty uważa, że filozofia ma największą moc oddziaływania tylko w czasach kryzysów – gdy wszystko, przede wszystkim zaś stary system myślenia, zdaje się rozpadać i potrzebne są nowe idee (jak działo się to w okresie rywalizacji filozofii z religią). W drugiej połowie XX wieku, uważa Rorty, gdy tego rodzaju kryzysów nie było, dla bardzo dużej liczby intelektualistów „nieskończoność straciła swój urok” i stali się oni zdroworozsądkowymi finitystami, a filozofowie porzucili ambicje zmieniania świata. Zagadnienia dyskutowane na wydziałach filozofii i uchodzące tam za fundamentalne (takie, jak problem relacji ciało–umysł czy sceptycyzm w odniesieniu do innych umysłów) nie znajdują oddźwięku poza murami akademii. Jak stwierdza Rorty:

Problemy te, zatopione w bursztynie jako „problemy filozofii”, nadal angażują wyobraźnię co zdolniejszego studenta. Nikt jednak nie będzie twierdził, że dyskusja nad nimi stanowi centrum życia intelektualnego⁵².

Ową „nieruchomość” i „skamieniałość” wzmacnia dodatkowo bardzo sztywny podział na filozofię analityczną i kontynentalną. Podział ten, z pozoru czysto praktyczny i konwencjonalny, jest, według Rorty’ego, bardzo głęboki. Filozofowie analityczni bowiem zwykle nie czytają

⁵¹ Ibidem, s. 154.

⁵² Richard Rorty „Wielkość, głębia i skończoność” w: Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, op.cit., s.124.

filozofów uznawanych za kontynentalnych i żywią do nich coś w rodzaju pogardy. Filozofowie kontynentalni (choć mają większą skłonność do otwartości i holizmu) też zazwyczaj uważają czytanie dzieł filozofów analitycznych za stratę czasu. Postulowana przez Rorty'ego interdyscyplinarność (wymagająca, co on sam przyznaje, dużej ilości wolnego czasu na czytanie ogromnej liczby książek) i postrzeganie filozofii, a najlepiej całej kultury, jako całości, jest czymś niezwykle rzadko spotykanym. Zamiast tego zaś istnieją mocno okopane i zamknięte na wzajemny dialog obozy i szkoły izolujące się jeszcze w dodatku od świata i jego problemów – a zatem od tego, co aktualnie zaprzęta ludzkie umysły. Stanowisko Rorty'ego, choć sam pozostawał filozofem akademickim, jest dosyć radykalne:

Profesjonalizacja filozofii, jej przemiana w dyscyplinę akademicką była złem koniecznym. Zrodziła jednak próby uczynienia z filozofii autonomicznej quasi–nauki. Tym próbom należy stawić opór. Im większa jest interakcja filozofii z innymi ludzkimi działaniami (nie tylko z przyrodoznawstwem, lecz także ze sztuką, literaturą, religią i polityką), tym ważniejsza staje się filozofia dla polityki kulturalnej, a w konsekwencji użyteczniejsza. Im bardziej dąży do autonomii, na tym mniejszą zasługuje uwagę⁵³.

Filozofia, jeżeli nie chce stać się zupełnie jałową i coraz bardziej marginalizowaną grą szklanych paciorków – musi nabrać metafilozoficznej i historycznej świadomości, a, co za tym idzie, „spokornieć” i „zmieszczać”. W tym celu – jako część kultury literackiej – musi dążyć do umacniania klimatu tolerancji, w którym da się pogodzić dążenie do prywatnej doskonałości z solidarnością; który dobrze sprawdza się w społeczeństwach demokratycznych i daje szanse stworzenia tego, co Rorty nazywa Przyzwoitym Społeczeństwem Globalnym. Filozofia ma się angażować w tworzenie polityki kulturalnej – a więc uczestniczyć i brać odpowiedzialność za tworzenie dyskursów, które „tworzą granice naszego świata”⁵⁴ oraz za rezygnowanie z nich – tak, by służyły one budowaniu coraz bardziej liberalnej, coraz mniej okrutnej wspólnoty. Musi to jednak czynić inaczej niż dotąd – nie *ex catedra*, z uprzywilejowanej pozycji tego, kto ma dostęp do rozumu i wyższej prawdy – ale jako jeden z uczestników dyskusji, który ma talent do wyciągania wniosków z przeszłości, dostrzegania nieoczywistych aspektów problemów i dostatecznie dużo wyobraźni, by zrozumieć sprzeczne racje różnych stron i pomóc im osiągnąć porozumienie. Rorty podtrzymuje swoje twierdzenia wyrażone w słynnym eseju “Pierwszeństwo demokracji” wobec filozofii, gdzie mówi:

⁵³ Ibidem, s.18.

⁵⁴ Por. „Chcę wykazać, że polityka kulturalna powinna zastąpić ontologię, a także, że to, czy powinna, czy nie, samo jest sprawą polityki kulturalnej”. Ibidem. s. 25.

Prawda postrzegana w sposób platoński, jako władza tego, co Rawls nazywa „uprzednim względem nas i danym nam porządkiem”, nie ma po prostu żadnego związku z demokratyczną polityką. Z tego też powodu nie ma z nią związku filozofia pojmowana jako wyjaśnianie relacji między takowym porządkiem a ludzką naturą. W wypadku konfliktu między demokracją a filozofią pierwszeństwo przypada demokracji⁵⁵.

Pierwszeństwo to idzie tak daleko, że filozofowie powinni po pierwsze brać udział w rozmaitych debatach, nie tylko w profesjonalnych i technicznych dyskusjach filozoficznych, po drugie zaś, zajmując jakieś stanowisko, zawsze „powinni zadać sobie samym pytanie, czy wybór określonej strony wpłynie na stan nadziei społecznych, programów działania, przewidywań lepszej przyszłości”⁵⁶; jeżeli bowiem nie ma na nie wpływu, jest on niewiele warty. Filozofia powinna stać się pragmatyczna i pragmatystyczna: rozwiązywać aktualne problemy i zamiast próbować ustalić, co jest rzeczywiste, powinna zastosować, to, co się sprawdza i co pozwoli osiągnąć kompromis umożliwiający jakieś dobro. Powinna zrozumieć, że, jak pisał Dewey, jeden z „ulubionych bohaterów” Rorty’ego, nie jest wiedzą, ale „nadzieją społeczną sprowadzoną do programu roboczego działań, do proroctwa skierowanego w przyszłość”⁵⁷. Dlatego też Rorty, w wstępie do esejów pisanych pod koniec życia stwierdzał:

Większość z tego, co napisałem w przeciągu ostatniej dekady, to próby powiązania mych nadziei na lepsze społeczeństwo – społeczeństwo globalne, kosmopolityczne, demokratyczne, egalitarne, bezklasowe i bezkastowe – z moją wrogością do platonizmu. Próbom tym sprzyjała myśl, że podobne nadzieje i tak samo ukierunkowana wrogość spoczęły u podłoża pism mego filozoficznego bohatera, Johna Deweya⁵⁸.

*

Zanim zajmę się przedstawieniem Rortiańskiej wizji lepszego społeczeństwa i miejsca jakie może w nim odnaleźć autonomiczne „ja”, warto na chwilę zatrzymać się przy kluczowym dla całości jego wizji pojęciu metafory. Jest ono bowiem rewolucyjne i jego właściwe zrozumienie pozwala lepiej zrozumieć zarówno swoisty darwinizm Rorty’ego jak i jego przedstawioną powyżej wizję filozofii i kultury. Jak bowiem pisze Rorty:

⁵⁵ Richard Rorty, „Pierwszeństwo demokracji wobec filozofii” w: Richard Rorty *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. Janusz Margański, Aletheia, Warszawa 1999.

⁵⁶ Richard Rorty, „Filozofia jako polityka kulturalna”, op.cit. s. 18.

⁵⁷ John Dewey, *Philosophy and democracy*, cytat za: „Filozofia jako polityka kulturalna” op. cit. s.17.

⁵⁸ Richard Rorty, *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, oprac i przedmowa Janusz Grygieńć, przeł. Janusz Grygieńć, Sergiusz Tokariew, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s.15.

Jak zauważyli filozofowie tacy jak Jacques Derrida, zachodnia tradycja filozoficzna traktowała metafory jako niebezpiecznego wroga – w znacznej mierze za sprawą przeciwstawienia między „prawdą dosłowną”, pojmowaną jako „zgodność z rzeczywistością”, a „zwykłą metaforą”, postrzeganą jako ponętna, uwodzicielska, niebezpieczna kusicielka, jako pokusa „ucieczki z rzeczywistości”. Owo przeciwieństwo tego, co dosłowne, i tego, co metaforyczne, widać w tle żywej w filozofii w okresie postkantowskim opozycji między nauką a sztuką. Tradycyjnie naukę kojarzono z odpowiedzialnością, moralnością, cnotą społeczną i powszechną korzyścią ludzkości; sztukę zaś – z unikaniem rozgłosu, uprzedzeniem, egoistyczną przyjemnością, skrajnym indywidualizmem i nieodpowiedzialnością. Zarówno Derrida, jak i Davidson oferują nam pomoc w wyzwoleniu się z tej sztucznej opozycji⁵⁹.

W słynnym eseju z 1978 roku “What Metaphors Mean” Davidson uciął jednym ruchem niekończące się filozoficzne analizy znaczenia metafory, twierdząc zdecydowanie, że metafora leży poza granicami semantyki – nie ma ona mianowicie żadnego dodatkowego znaczenia poza literalnym znaczeniem składających się na nią słów⁶⁰. Tym, co filozofowie do tej pory interpretowali jako znaczenie metafory, jest efekt, jaki wywołuje ona w swoim odbiorcy – nagłe olśnienie, spojrzenie na rzeczy w nowym świetle, dostrzeżenie nieoczekiwanych podobieństw pomiędzy pozornie całkowicie różnymi przedmiotami itd. Metafora według Davidsona należy do sfery pragmatyki i jest tak samo nieparafrazowalna jak mina, grymas, sposób mówienia, wymierzenie komuś policzka czy pokazanie fotografii na poparcie swoich słów – i tak, jak w przypadku fotografii czy, jeszcze bardziej – obrazu, to, co metafora pozwala nam zobaczyć, należy raczej do sfery *seeing as*, a nie *seeing that*.

To nowatorskie spojrzenie Davidsona bardzo spodobało się Rorty’emu, który, chcąc je szerzej rozpropagować, rozwinął je w referacie wygłoszonym na sympozjum *Aristotelian Society* w 1987 roku i zestawił ze stanowiskiem Mary Hesse. Referat i idący za nim tekst⁶¹ wzbudziły wiele kontrowersji; większość filozofów analitycznych była zdania, że Rorty zupełnie nie zrozumiał i przeinaczył poglądy Davidsona. Jeszcze więcej zamieszania i sprzeciwu wzbudziła jednak sama interpretacja koncepcji Davidsona – oparta przede wszystkim właśnie na tekstach “What Metaphors Mean” oraz “A Nice Derangement of Epitaphs” (1986) – którą Rorty przeprowadził w swoim sztandarowym dziele, a mianowicie w *Przygodności, ironii i solidarności*. Cały zawarty w tej książce projekt opiera się na Davidsonowskim spojrzeniu na język jako na coś – według Rorty’ego – przygodnego (pozbawionego celu, bo nie będącego medium między umysłem a światem, mogącym go adekwatnie bądź nieadekwatnie opisywać), a na historię myśli jako na historię

⁵⁹ Richard Rorty, „Nieredukcyjny fizykalizm” w: *Obiektywność, relatywizm i prawda*, op. cit., 1999, s. 187.

⁶⁰ Piszac o metaforze u Rorty’ego korzystałam z fragmentów swojego artykułu „Davidson i Rorty o metaforze”, opublikowanym w: *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, Rocznik 21:2012, Numer 1(81), s. 221–236.

⁶¹ „Nieznane szumy: Hesse i Davidson o metaforze” w: Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, op. cit.

metafor. To dopiero dzięki takiemu spojrzeniu możemy uznać przygodność jaźni, sumienia i społeczeństwa oraz – w dalszej kolejności – zaakceptować Rorty'iańską koncepcję prywatnej doskonałości (i ironii), a także społecznej solidarności.

Opory wobec tych interpretacji są do pewnego stopnia uzasadnione. Rorty niejednokrotnie przyznawał, że są one dosyć swobodne, i że za konsekwencje, jakie on z nich wyprowadza, nie można obarczać odpowiedzialnością Davidsona. W rozmowie tych dwóch filozofów z 1997 roku⁶², sam Davidson przyznał jednak, że – pomimo drobnych różnic – Rorty był w istocie jedną z nielicznych osób, które właściwie zrozumiały jego koncepcję metafory, a co więcej: był jedną z nielicznych osób, którym owa koncepcja się spodobała i które uczyniły z niej użytek, wyciągnęły z niej wnioski i przekształciły ją w kreatywny sposób. A o to właśnie – stwierdził Davidson – chodzi przecież w filozofii.

Pogląd Davidsona na metaforę ściśle wiąże się, uważa Rorty, z jego całościową wizją języka. Davidson łatwo „wyrzuca” metaforę poza nawias semantyki, bo semantyczne pojęcie znaczenia działa jego zdaniem – tak jak zdaniem Quine’a – na niewielkich i ciągle się zmieniających „wykarczowanych” obszarach dżungli użycia. Metafory, dopóki są żywe, leżą poza tymi obszarami. Warto tu zauważyć, że Rorty, zarówno w niniejszym artykule, jak i w *Przygodności, ironii i solidarności*, odwołuje się do późnych poglądów Davidsona, przede wszystkim do tych wyrażonych w pracy „A Nice Derangement of Epitaphs”, a poglądy Davidsona ewoluowały oddalając go coraz bardziej od dosyć klasycznej wizji semantyki wyrażonej w *Prawdzie i znaczeniu* (co nie znaczy, że nie ma pomiędzy nimi ciągłości). Szczególnie atrakcyjna wydaje mu się Davidsonowska koncepcja „doraźnej teorii”, pozwalająca na takie rozumienie komunikacji językowej, w myśl którego obywa się ona całkowicie bez wyobrażenia języka jako medium między jaźnią a rzeczywistością. Owa doraźna teoria jest zbiorem przypuszczeń dotyczących tego, jak w danym momencie zachowa się osoba, z którą chcemy się porozumieć. Najlepiej ilustruje to sytuacja, w której musimy porozumieć się z przedstawicielem zupełnie obcej nam kultury. Próbując nawiązać z nim kontakt tworzymy *ad hoc* teorie pozwalające nam przewidzieć jego zachowanie, wysledzić w jego działaniach pewne prawidłowości. Warto zauważyć, podkreśla Rorty, że teorię tę trzeba nieustannie poprawiać „tak, aby uwzględniała mruknięcia, zająknięcia, zabawne przejęzyczenia, metafory, tiki językowe, nagłe apopleksje, objawy szaleństwa, wierutną głupotę, wybuchy geniuszu i temu podobne”⁶³. W momencie, kiedy nasza doraźna teoria zbliża się dostatecznie do teorii, którą wypracował sobie ów przybysz odnośnie nas samych, można powiedzieć, że mówimy jednym językiem. Przyjmując taki obraz języka, powinniśmy, jak mówi Davidson:

⁶² Dostępnej w serwisie YouTube, w sześciu częściach, pod adresem: <http://www.youtube.com/watch?v=EjWTuF35GtY> (część 1 z 6; dostęp 15.02.2012)

⁶³ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit, s.37.

(...) uzmysłowić sobie, że porzuciliśmy nie tylko zwyczajne pojęcie języka, ale że wymazaliśmy granicę pomiędzy umiejętnością posługiwania się językiem a umiejętnością ogólnego orientowania się w świecie. Nie istnieją bowiem żadne reguły dochodzenia do dobrych doraźnych teorii... Nie ma możliwości ujęcia w reguły albo nauczania tego procesu, tak samo jak nie ma możliwości ujęcia w reguły lub nauczania procesu tworzenia nowych teorii, które mają sprostować nowym danym – a na tym właśnie ów proces polega...

Nie istnieje żaden taki przedmiot jak język, z pewnością nie, przynajmniej jeśli język jest czymś, co w jakikolwiek sposób przypomina wyobrażenie, jakie mieli o nim filozofowie. Nie istnieje przeto żadna tego rodzaju rzecz, której można by się uczyć, albo którą można by władać. Musimy zrezygnować z idei jasno określonej, wspólnej struktury, którą użytkownicy języka opanowują, a następnie stosują do poszczególnych przypadków... Winniśmy zaprzestać prób wyjaśniania tego, w jaki sposób się porozumiewamy, przez odwoływanie się do konwencji⁶⁴.

To wszystko nie oznacza, że ludzkie zachowanie jest tak nieregularne, żeby nie można było skonstruować takich przydatnych pojęć jak „reguła”, „poprawność” czy „praktyka społeczna”, pojęcia te mają jednak charakter czysto opisowy, nie wyposażają nas w żadną niezawodną strukturę pozwalającą nam wychwytywać wewnętrzne sensy nieznanymi wyrażeniami (także metaforycznymi). Co jednak nie znaczy z kolei, że znajomość języka polskiego nie jest pomocna w zrozumieniu na przykład metafory „człowiek człowiekowi wilkiem”. Gdyby nie ta znajomość, nasza reakcja na to wyrażenie nie różniłaby się od reakcji na jakikolwiek nieznaną szum. Zarazem jednak – i to jest niezwykle istotne – owa znajomość języka nie gwarantuje nam zrozumienia tej metafory. Jej zrozumienie bowiem nie polega na odszyfrowaniu jej znaczenia (nie ma innego znaczenia poza dosłownym), lecz na stworzeniu *ad hoc* nowej doraźnej teorii, tak, jak to robimy, gdy napotkamy na anormalne zjawiska przyrody takie jak na przykład dziobaki, czy pulsary. Owe anormalne zjawiska – podobnie jak metafory – nie są same w sobie nośnikami treści poznawczej, ale skłaniają nas – sprawiając, że coś dostrzegamy i szukamy wyjaśnień – do aktów poznawczych. Opory wobec twierdzenia Davidsona, że metafora nie niesie żadnej zakodowanej treści poznawczej, którą jej twórca chciał przekazać, wiąże się z tym, uważa Rorty, że „najwyższym wzlotom geniuszu nadaje się taki status ontologiczny, co trzaskom pioruna i śpiewom ptaków”⁶⁵ – różnica bowiem między tymi rodzajami ewokacji jest, by tak rzec, raczej ilościowa niż jakościowa. W szczególnych okolicznościach każda z nich może stać się opisywalna w języku intencjonalnym (jako wyraz przekonania). W przypadku metafor owo przechodzenie ze strony „świata” w stronę „języka” (od ewokacji do komunatu), polega na jej obumieraniu, zamieraniu w dosłowność, stawaniu się

⁶⁴ Donald Davidson „A Nice Derangement of Epitaphs” za: Richard Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s. 38

⁶⁵ Richard Rorty, „Nieznane szumy: Hesse i Davidson o metaforze”, op. cit., s. 252.

martwą metaforą. Dopiero gdy metafora obumrze, możemy mówić o jej powszechnie akceptowalnej parafrazie – ale wtedy nie jest już metaforą. Owej parafrazy nie można ustalić wcześniej, prospektywnie (nie można też przewidzieć, które metafory się „przyjmą” i obumrą w dosłowności), nie jest ona w źródłowej metaforze w jakikolwiek sposób zdeponowana czy zakodowana – zależy bowiem od ogromnej ilości czynników zachodzących w ludziach, świecie i języku. Jak pisze Rorty:

Z podobnych powodów nie ma mowy o odróżnieniu geniuszy od dziwaków, kreatywności od zonglowania bez celu paradoksami czy poezji od paplaniny, wcześniej nie sprawdzwszy, jak na przestrzeni wieków traktowano wypowiedzi. Pytać o to, „jak działa metafora”, to tak, jak pytać o to, jak działa geniusz. Gdybyśmy to wiedzieli, geniusz byłby zbyt częsty. Gdybyśmy wiedzieli jak działają metafory, byłyby one niczym sztuczki magika; raczej sprawą rozrywki niż (jak słusznie zauważa Hesse) niezbędnymi narzędziami postępu moralnego i intelektualnego⁶⁶.

W *Przygodności, ironii i solidarności* Rorty jeszcze bardziej stara się ukazać atrakcyjność i nowatorstwo koncepcji Davidsona, jej uznanie ma być bowiem niejako pierwszym krokiem do uznania nowego słownika, który proponuje sam Rorty – a więc słownika liberalnej ironistki. Davidson, tworząc pierwsze systematyczne ujęcie języka, które zrywa z tradycyjnym wyobrażeniem języka jako środka, jako czegoś, co może być adekwatne bądź nieadekwatne względem świata czy umysłu, unaoczniał nam, uważa Rorty, przygodność języka, którym się posługujemy. Dalej wszystko jest już kwestią konsekwencji – uznanie tej przygodności prowadzi bowiem do uznania przygodności sumienia, to zaś właśnie do „wizji intelektualnego postępu rozumianego jako historia coraz bardziej użytecznych metafor, a nie coraz lepszego poznania, jak naprawdę się rzeczy mają.”

Davidson, uważa Rorty, pomaga nam zejść z huśtawki niekończących się sporów wynikających z ujęcia podmiotowo–przedmiotowego, którego wyrazem było pojmowanie języka jako medium pomiędzy umysłem a światem. W swoim spojrzeniu na język przypomina późnego Wittgensteina, nie jest bowiem ani redukcjonistą, ani ekspansjonistą, a odmienne – często kolidujące ze sobą – słowniki postrzega raczej jako różne narzędzia niż fragmenty jednej wielkiej układanki. Davidson, zwłaszcza w swojej koncepcji doraźnej teorii, neutralizuje umysł i język, przekształcając pytania o odpowiedniość i adekwatność w pytania przyczynowe. Patrząc zaś przyczynowo na język to postrzegać go jako historię metafory, twierdzi Rorty i proponuje nam takie ujęcie rozwoju ludzkiej myśli, które, w jego przekonaniu, współgra z Davidsonowską koncepcją języka i metafory. Zgodnie z ową wizją, o historii języka (a co za tym idzie, o historii całej kultury)

⁶⁶Richard Rorty, „Nieznane szumy: Hesse i Davidson o metaforze” w: Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, op. cit, s. 257

powinniśmy myśleć tak, jak Darwin zalecał myśleć o pochodzeniu gatunków – nie jako o czymś mającym zrealizować pewien wyższy zamysł, ale jako o procesie ciągłego wypierania starych form życia przez nowe, lepiej przystosowane – na skutek przypadkowych mutacji – do danych okoliczności. Dzieje języka, zaleca Rorty, powinniśmy wyobrażać sobie na kształt dziejów rafy koralowej, gdzie:

Stare metafory nieprzerwanie obumierają w dosłowności i służą następnie za podłoże i tło dla metafor nowych. Dzięki tej analogii możemy postrzegać „nasz język” – to znaczy naukę i kulturę dwudziestowiecznej Europy – jako coś, co ukształtowało się w wyniku ogromnej liczby czystych przygodności⁶⁷.

Warto tu zauważyć, że Rorty traktuje rewolucje naukowe, wszelkie nowe słowniki i w ogóle każde nowe użycie słów, jako metafory. Dziejami metafory są więc również dla niego dzieje filozofii. Jak pisze w eseju „Filozofia jako nauka, jako metafora i jako polityka”:

Pragmatyści zgodziliby się z Heideggerem, że wielcy myśliciele są najbardziej idiosynkratyczni. Są oni ludźmi, jak Hegel czy Wittgenstein, których metafory pojawiają się znikąd – świetliste pioruny, które ciągną za sobą smugę nowego światła⁶⁸.

Może to budzić zastrzeżenia, że Rorty w nieuprawniony i zbyt swobodny sposób rozszerza pojęcie metafory, pozbawiając je pewnej wyjątkowości, którą mimo wszystko przypisywał mu Davidson. Moim zdaniem jednak Rorty – chociaż oczywiście ekstrapoluje koncepcje Davidsona – jest konsekwentny. Podkreślając, tak, jak to czyni Davidson, że dystynkcja między tym, co dosłowne, a tym, co metaforyczne, nie polega na dwóch różnych przysługujących im rodzajach znaczenia, lecz jest różnicą między znanymi i nieznanymi sposobami użycia słów, zauważa, że:

Dosłowne użycia dźwięków i znaków to takie, z którymi potrafimy dać sobie radę z pomocą naszych starych teorii dotyczących tego, co ludzie powiedzą w danych okolicznościach. Ich użycie metaforyczne to takie, które sprawia, że zabieramy się do tworzenia nowej teorii⁶⁹.

Metafora jest nieparafrazowalna, jest bowiem sposobem oddziaływania na odbiorcę (tak, jak mina, wskazanie palcem czy kursywa w tekście pisanym), sprowokowania go do dostrzeżenia czegoś, nie zaś sposobem przekazania dającej się przełożyć na zdania informacji. Dlatego metafory

⁶⁷ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s.40.

⁶⁸ Richard Rorty „Filozofia jako nauka, jako metafora i jako polityka”, przeł. Adam Grzebiński, Andrzej Szahaj w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, pod red. Andrzeja Szahaja, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s.24.

⁶⁹ Ibidem, s. 42.

nie można „dążyć” w tym sensie, że nie na miejscu jest pytać jej autora: „Co konkretnie starasz się powiedzieć?”. Gdyby bowiem chciał lub mógł użyć dosłownych wyrażen, prawdopodobnie by to zrobił. Metaforze nie sposób też zaprzeczyć czy przytaknąć, ani nie można jej kwestionować. Jedyne, co można z nią zrobić to, jak mówi Rorty, delektować się nią lub ją wypluć. (Dokładnie tak jak u Davidsona, jedynym kryterium oceny metafory jest tu kwestia smaku.) Jeżeli ludzie delektują się jakąś metaforą, jeśli jest często powtarzana i nabiera zwyczajowego znaczenia, otrzymuje miejsce w grze językowej i, skutkiem tego, przestaje być metaforą czy też raczej, jak mówi Rorty, staje się tym, czym jest większość wyrażen naszego języka – martwą metaforą. Gdy popatrzymy na to w ten sposób, łatwo nam będzie zobaczyć przygodność naszego języka i naszej kultury, tym samym zaś nabrać ironicznego dystansu do własnego słownika.

Kluczowe dla zrozumienia koncepcji metafory u Rorty’ego jest według mnie zdanie mówiące, żebyśmy wyobrażali sobie dzieje języka na kształt dziejów rafy koralowej. Łączy się ono ze swoistym darwinizmem Rorty’ego. Ów darwinizm definiuje on następująco:

Przez „darwinizm” pojmuję opowieść o ludziach jako zwierzętach posiadających specjalne organy i umiejętności (tzn. pewne cechy ludzkiego gardła, ręki i mózgu, które pozwalają ludziom koordynować ich działalność przez tworzenie znaków i wydawanie dźwięków). Wedle tej opowieści organy te i umiejętności wpływają na to, kim jesteśmy i czego chcemy, lecz pozostają w relacji reprezentowania względem wewnętrznej natury rzeczy nie bardziej niż ryj mrówkojada lub też umiejętność tkania typowa dla pewnej australijskiej odmiany rajskich ptaków. Uważam Deweya za tego, który używał tej opowieści, aby rozpocząć uwalnianie nas od pojęć reprezentacjonistycznych, a Putnama i Davidsona za tych, którzy kontynuują ów zamysł Deweya⁷⁰.

Ów darwinizm dostarcza zdaniem Rorty’ego użytecznego słownika do sformułowania stanowiska pragmatycznego. Jest puszczeniem w ruch wyobrażenia nas samych, które zasugerował Darwin, odrzuceniem pojęcia „natury ludzkiej” prowadzącym do ujęcia naszej relacji do reszty uniwersum w kategoriach czysto przyczynowych (tak jak myślimy o relacji zwierząt do reszty uniwersum), a nie w kategoriach reprezentacjonistycznych. Według Rorty’ego pragmatyzm amerykański, za którego spadkobiercę się uważa, a którego najważniejszym reprezentantem jest jego zdaniem John Dewey, był próbą połączenia Hegla z Darwinem. Dewey, jak pisze Rorty:

Zmieszał Heglowską koncepcję historii jako dziejów narastającej wolności ludzkiej z Darwinowskim ujęciem ewolucji dla pozbycia się uniwersalizmu wspólnego Platonowi i Kantowi oraz Heglowskiego sensu teleologii immanetnej, idei Hegla, że „to, co realne jest racjonalne i to, co

⁷⁰ Richard Rorty „Putnam a groźba relatywizmu”, przeł. Andrzej Szahaj, w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, op. cit., s.62–63.

racjonalne jest realne.” Dewey zarzucił pojęcie ahistorycznej natury ludzkiej i zastąpił je poglądem, że pewne ssaki stały się ostatnio zdolne do tworzenia dla siebie nowego środowiska, a nie tylko do prostego reagowania na wymogi otoczenia⁷¹.

Będąc darwinistą Rorty używa spopularyzowanego przez Richarda Dawkinsa i Daniela Dennetta terminu „mem”:

Mem jest kulturowym odpowiednikiem genu. Słowa moralnej aprobaty, frazy muzyczne, hasła polityczne, stereotypowe obrazy, obraźliwe epitety, wszystko są to przykłady memów. Tak jak triumf jednego gatunku nad drugim – jego zdolność do zawładnięcia przestrzenią wcześniej zajęta przez innego – można tak triumf jednej kultury nad drugą może być rozpatrywany jako triumf zbioru memów. Z Deweyowskiego punktu widzenia żaden z tych triumfów nie jest wskazaniem na jakieś specjalne przymioty – np. na „prawo” do triumfu czy na bliskość Natury lub Historii. Oba są jedynie rezultatami całego łańcucha przygodnych okoliczności⁷².

Budując charakterystyczną dla siebie, idiosynkratyczną narrację dziejów kultury Zachodu Rorty oprócz Darwina i Deweya czerpie także z Hansa Blumenberga (z jego *Die Legitimität der Neuzeit*). Stosuje się także do znanej sentencji Hegla, w myśl której filozofia to własna epoka uchwycona w myśli. Tworzy również prywatną listę „bohaterów” i „czarnych charakterów”. Do tych pierwszych należą (w kolejności alfabetycznej): Francis Bacon, Harold Bloom, Hans Blumenberg, Cornelius Castoriadis, Donald Davidson, Jacques Derrida, John Dewey, Charles Dickens, Ralph Waldo Emerson, Zygmunt Freud, G.W.F. Hegel, wczesny Martin Heidegger, William James, Thomas Kuhn, Vladimir Nabokov, Friedrich Nietzsche, George Orwell, Marcel Proust, Hilary Putnam, W.V.O. Quine, John Rawls, Willfrid Sellars, Roberto Mangabeira Unger, Walt Whitman i późny Ludwig Wittgenstein. Antybohaterami są z kolei: René Descartes, Michel Foucault, Jürgen Habermas, późny Martin Heidegger, Edmund Husserl, Immanuel Kant, Charles Sanders Peirce, Platon, Bertrand Russell, Max Weber, A.N. Whitehead i wczesny Ludwig Wittgenstein. Wspomniani bohaterowie chronią narrację Rorty’ego przed osunięciem się w szarość teorii, wyznaczają jego miejsce na mapie filozofii i stanowią niewyczerpane źródło inspiracji. Jak pisze D. L. Hall, który jest autorem obu tych list:

Zgadzam się, że Rorty potrzebuje bohaterów, by ustrzec swoje narracje przed tym, co spotyka wielu filozofów, których koncepcje ulegają skostnieniu w teorii o krótkim żywocie czekające aż

⁷¹ Richard Rorty „Racjonalność i różnica w kulturze: ujęcie pragmatyczne” przeł. Lech Witkowski w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, op. cit., s.43.

⁷² Ibidem, s.43.

taksonomiści odpowiednio je zakwalifikują. Bohaterowie zapewniają mu personalizację i dramatyczną doniosłość konieczną do tego, by narracja posiadała perswazyjną moc⁷³.

Najważniejszym z tych bohaterów jest bez wątpienia Davidson. To bardzo ważne, bo pokazuje, że Rorty omawiając najważniejsze dla siebie kwestie odnosi się nieustannie do filozofii analitycznej wysuwając z niej śmiało konsekwencje. Jak pisze Andrzej Szahaj:

Autor Filozofii a zwierciadła natury przejmuje i adaptuje do filozoficznych interesów trzy istotne składniki dorobku teoretycznego Davidsona. Myślę o idei holizmu semantycznego, krytyce koncepcji schematów konceptualnych oraz spojrzeniu na rolę metafory w kreowaniu znaczeń i rozwoju języka⁷⁴.

Nie wierząc w prawdę leżącą na zewnątrz nas, która raz na zawsze może zakończyć filozoficzne dociekania, Rorty dyskredytuje tradycyjne „łamigówkowe” wyobrażenie filozofii i nie argumentuje w tradycyjny, filozoficzny sposób. Jak sam pisze w pierwszym rozdziale pierwszej części *Przygodności, Ironii i Solidarności*:

Stosując się do własnych zaleceń, nie zamierzam argumentować przeciwko słownikowi, który pragnę zastąpić. Zamiast tego postaram się, by atrakcyjny wydał się słownik, który osobiście faworyzuje, a to przez ukazanie, jak można z niego korzystać do opisu wielu różnorodnych zagadnień. Konkretnie, w rozdziale niniejszym będę opisywał dorobek Donalda Davidsona w dziedzinie filozofii języka jako wyraz gotowości do stawienia czoła przygodności języka, którym się posługujemy. W następnych rozdziałach spróbuję pokazać, że uznanie tej przygodności prowadzi do uznania przygodności sumienia i jak obydwie wiodą ku wizji intelektualnego i moralnego postępu rozumianego jako historia coraz bardziej użytecznych metafor, a nie coraz lepszego poznania, jak naprawdę się rzeczy mają⁷⁵.

Poczyniwszy te uwagi przyjrzyjmy się bliżej wspomniałemu *opus magnum* Rorty’ego.

*

Wydana w 1989 roku *Przygodność, ironia i solidarność* składa się z wprowadzenia i z trzech części zatytułowanych kolejno: „Przygodność”, „Ironizm i teoria”, „Okrucieństwo i solidarność”. Jak pisze sam Rorty we wprowadzeniu:

⁷³David L. Hall, *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism*, op. cit., s. 189.

⁷⁴ Andrzej Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, op. cit. s. 37.

⁷⁵ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s. 30–31.

W książce tej staram się pokazać, co się dzieje, gdy zaprzestaniemy poszukiwań teorii jednoczącej to co publiczne, i to, co prywatne a zadowolimy się traktowaniem wymogów autokreacji i ludzkiej solidarności jako równie zasadnych, aczkolwiek na zawsze niewspółmiernych. Szkicuję w niej postać, którą nazywam „liberalną ironistką”. Definicję terminu „liberalny” zapożyczam od Judith Shklar, która powiada, że liberałowie to ludzie, dla których okrucieństwo jest najgorszą rzeczą, jakiej się dopuszczamy. Wyrażenia „ironistka” używam dla oznaczenia takiej osoby, która stawia czoło przygodności jego lub jej najbardziej zasadniczych przekonań i pragnień – kogoś, kto jest na tyle historycystą i nominalistą, by porzucić pogląd, iż owe zasadnicze przekonania i pragnienia mają odniesienie do czegoś istniejącego poza zasięgiem czasu i przypadku. Liberalni ironiści to ludzie, którzy do tych niedających się uzasadnić pragnień zaliczają osobistą nadzieję, że zakres cierpienia się zmniejszy, że ustać może ponížanie jednych ludzkich istot przez inne⁷⁶.

I dalej:

Jednym z celów tej książki jest wskazanie na możliwość liberalnej utopii: takiej, w której ironizm, w przyjętym tu rozumieniu, jest czymś powszechnym. Kultura postmetafizyczna wydaje się nie mniej możliwa, a równie pożądana, co kultura postreligijna⁷⁷.

W części pierwszej części Rorty pokazuje, co będzie, gdy nasze Ja na dobre pogodzi się z myślą, że prawdę raczej się tworzy niż odkrywa. Myśl ta po raz pierwszy pojawiła się w Europie po Rewolucji Francuskiej, która z dnia na dzień zmieniła cały słownik stosunków społecznych. Niemiecki idealizm zatrzymał się jednak w pół drogi – nadal bowiem nie potrafił porzucić idei, że umysł bądź jaźń posiada wewnętrzną naturę, którą można odkryć. Tymczasem, twierdzi Rorty, należy odróżnić twierdzenie mówiące, że świat znajduje się na zewnątrz nas od twierdzenia, że to prawda jest na zewnątrz:

Prawda nie może być na zewnątrz – nie może egzystować w oderwaniu od ludzkiego umysłu – ponieważ zdania nie mogą w ten sposób egzystować na zewnątrz. Świat jest na zewnątrz, nie ma tam jednak opisów świata. Tylko opisy świata mogą być prawdziwe albo fałszywe. Świat sam w sobie – niewsparty opisową działalnością istot ludzkich – taki być nie może⁷⁸.

Pomysł, że prawda może znajdować się na zewnątrz jest spuścizną czasów, kiedy sądzono, że świat jest dziełem Boga. Przekonaniu temu sprzyja również skupianie uwagi na pojedynczych zdaniach, a nie na całych słownikach. Jednak, twierdzi Rorty, o ile zachodzi relacja przyczynowa

⁷⁶ Ibidem, s.16.

⁷⁷ Ibidem, s. 17.

⁷⁸ Ibidem, s.24.

pomiędzy światem a pojedynczymi zdaniem (takimi jak: „Wygrywa czerwone”), to nie zachodzi relacja „reprezentowania” między światem a jakimś jego opisem:

Świat nie mówi. Tylko my to robimy. Świat może, kiedy już zaprogramujemy się za pomocą jakiegoś języka, sprawić, że będziemy żywić pewne przekonania. Nie może on jednak zalecić nam języka, którym mielibyśmy mówić. Mogą to uczynić inne istoty ludzkie⁷⁹.

Dlatego też:

Stwierdzenie, że słownik Freuda dociera do prawdy o naturze ludzkiej albo, że słownik Newtona dociera do prawdy o sklepieniu niebieskim, niczego nie wyjaśnia. Jest to jedynie pusty komplement – w rodzaju tych, jakie zazwyczaj prawimy pisarzom, których nowatorski język znajdujemy użytecznym⁸⁰.

Rorty, idąc za Davidsonem i późnym Wittgensteinem, całkowicie zrywa z poglądem, że język jest środkiem – czymś, co może być adekwatne lub nie w stosunku do świata lub naszej jaźni i widzi w nim wyłącznie narzędzie. Tym samym zaś usuwa tradycyjne dylematy sceptycyzmu, idealizmu i realizmu. Naturalizując język Rorty naturalizuje też jaźń. Jak pisze:

To wittgensteinowskie stanowisko, rozwinięte w stosunku do umysłów przez Ryle’a i Dennetta, a w stosunku do języków przez Davisona, naturalizuje umysł i język, czyniąc wszelkie pytania o relację każdego z nich do reszty wszechświata pytaniami przyczynowymi, w miejsce dotychczasowych pytań o trafność przedstawiania bądź wyrazu. Jest rzeczą jak najbardziej stosowną pytać o to, w jaki sposób przeszliśmy od względnej bezmyślności małpy do pełni ukształtowanej rozumności człowieka, albo od mówienia po neandertalsku do mówienia językiem postmodernizmu, pod warunkiem, że pytania te uznajemy za proste pytania przyczynowe. W pierwszym przypadku poszukiwania zawiodą nas ku neurologii i dalej ku biologicznej teorii ewolucji. W drugim jednak odpowiedzi szukać będziemy w historii myśli rozumianej jako historia metafory⁸¹.

Kiedy nasze Ja (które jest siecią przekonań) pogodzi się z myślą, że prawdę tworzy się a nie odkrywa, zrozumie też, że sens własnemu życiu może nadać wyłącznie przez autokreację. Bohaterem autokreacji jest dla Rorty’ego Bloomowski silny poeta – to jemu udaje się odkryć własną indywidualność i przenieść ją na papier, płótno czy taśmę filmową i tym samym dowieść, że nie jest jedynie kopią czy repliką. W ten sposób udaje mu się zrealizować Nietzscheański postulat

⁷⁹ Ibidem, s. 25.

⁸⁰ Ibidem, s. 28.

⁸¹ Ibidem, s. 39–40

przekształcenia wszystkich „tak było” w „tak chciałem”. Dla Rorty’ego „proces poznawania siebie, stawiania czoła własnej przygodności, tropienia swych przyczyn jest tożsamy z procesem wynadywania nowego języka – to znaczy: wymyślania pewnych nowych metafor”⁸². Poeta, jak pisze Magdalena Żardecka–Nowak:

(...) to u Rorty’ego pojęcie szerokie i niejednoznaczne. Niekiedy podpadają pod nie wszyscy wielcy pisarze, naukowcy i filozofowie, np. Proust, Nabokov, Newton, Darwin, Hegel i Heidegger; kiedy indziej poeta przedstawiany jest w opozycji do filozofa i naukowca. Tym, co wyróżnia poetów spośród pozostałych członków społeczeństwa, jest kreatywność⁸³.

I dalej:

Poeta jest buntownikiem przeciw pospolitości; żyje w nim wola samoprzezwyciężenia i świadomość, że jest kimś, kto ma moc dania sobie początku poprzez całkowicie nowy opis siebie. Ten akt twórczy może się stać przyczyną przemian w całym społeczeństwie, które, poruszone celnością metafory, zacznie inaczej myśleć i do czego innego zmierzać⁸⁴.

A zatem to właśnie poeta – a nie filozof czy naukowiec – stanowi awangardę społeczeństwa. Tylko poeta jest w stanie w pełni uświadomić sobie i docenić przygodność. Jak pisze Rorty:

Ostateczne zwycięstwo poezji w jej odwiecznym sporze z filozofią – ostateczne zwycięstwo metaforyki autokreacji nad metaforyką odkrycia – polegałoby na pogodzeniu się z myślą, iż jest to jedyna władza nad światem, jaką możemy mieć nadzieję uzyskać. Byłoby to ostateczne wyrzeczenie się poglądu, że „na zewnątrz” odnaleźć można nie tylko przemoc i ból, ale również prawdę.⁸⁵

Tym, twierdzi Rorty, którzy zgadzają się na traktowanie poety jako wzorca, wyzwalamy i inspirujący wyda się postulat Freuda, by przypadek uczynić godnym decydowania o naszym losie. Rorty poświęca Freudowi sporo uwagi pokazując, w jaki sposób udało mu się odbóścić sumienie i zwrócić naszą uwagę na to, co partykularne. Jak pisze:

Tak więc Freud pomaga nam wziąć poważnie pod uwagę możliwość, że nie istnieje żadna ośrodkowa władza, żadna usytuowana w centrum jaźń, zwana „rozumem” – a tym samym poważnie

⁸² Ibidem, s. 57

⁸³ Magdalena Żardecka–Nowak, *Wspólnota i ironia. Richard Rorty i jego wizja społeczeństwa liberalnego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003, s.182.

⁸⁴ Ibidem, s. 184.

⁸⁵ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s. 76.

podejść do pragmatyzmu i perspektywizmu Nietzschego. Freudowska psychologia moralności dostarcza nam słownika do opisywania siebie samych, który radykalnie różni się od słownika Platona, jest także zdecydowanie odmienny od tych aspektów myśli Nietzschego, które Heidegger zasadnie zganił jako kolejny przypadek odwróconego platonizmu – jako romantyczną próbę wzniesienia ciała ponad ducha, serca ponad umysł, mitycznej władzy zwanej „wolą” ponad inną, równie mityczną, zwaną rozumem⁸⁶.

Gdy spojrzymy na język jako na historię metafor a na siebie samych jako na rządzonych w znacznej mierze przez nieuświadomione obsesje i fobie, kolejnym krokiem będzie uświadomienie sobie przygodnego charakteru społeczności, w której żyjemy. Dla Rorty’ego społecznością tą jest społeczeństwo liberalne. Zapytany, co przez nie rozumie, Rorty odpowiada:

Nic nowego. Rozumiem przez to zwykłe pojęcie równości szans, które Rawls opisuje w *Teorii sprawiedliwości*. Przedstawia on tam społeczeństwo, w którym jedyną racją istnienia nierówności jest to, że rzeczy mogłyby wyglądać jeszcze gorzej, gdyby one nie występowały⁸⁷.

W innym zaś miejscu pisze:

Liberalnym jest takie społeczeństwo, którego ideały można zrealizować przez perswazję, a nie przemoc, przez reformę, przez wolne i otwarte potyczki pomiędzy obowiązującymi językowymi i innymi praktykami a propozycjami praktyk nowych. Oznacza to jednak, że idealne społeczeństwo liberalne nie posiada żadnego innego celu prócz wolności, żadnego zamysłu prócz gotowości do obserwowania, jak przebiegają tego rodzaju potyczki, i podporządkowania się ich wynikom. Jedynym jego celem jest ułatwianie życia poetom i rewolucjonistom przy równoczesnym dogłębieniu, by utrudniali oni życie innym przez słowa tylko, a nie przez czyny⁸⁸.

Ową liberalną utopię tworzą ludzie nazywani przez Rorty’ego „liberalnymi ironistami”, których definiuje on następująco:

Ironista to ktoś, kto mówi, że liberalna utopia nie jest czymś, co wyraża esencję ludzkiej natury, koniec historii, Bożą wolę, lecz jest po prostu najlepszym pomysłem, posiadanym przez ludzi na temat obiektu, który starają się poznać. W tym kontekście ironizm jest czymś bliskim antyfundamentalizmowi⁸⁹.

⁸⁶ Ibidem, s.65–66.

⁸⁷ Giovanna Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, op. cit., s.136.

⁸⁸ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s.105.

⁸⁹ Giovanna Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, op. cit., s.136.

W *Przygodności, ironii i solidarności* Rorty powiada, że przeciwieństwem ironii jest zdrowy rozsądek. Ironistkę⁹⁰ opisuje jako kogoś, kto nieustannie odczuwa wątpliwości w odniesieniu do własnego słownika finalnego. Przez „słownik finalny” Rorty rozumie zestaw słów za pomocą, których opisujemy historie naszego życia. Jeśli ktoś zakwestionuje nasz słownik finalny, nie potrafimy obronić go żadną niepopadającą w błędne koło argumentacją. Jak pisze:

Będę określał mianem „ironistki”, kogoś, kto spełnia następujące trzy warunki: (1) odczuwa silne i nieustanne wątpliwości co do słownika finalnego, którym aktualnie się posługuje, ponieważ zrobiły na niej wrażenie inne słowniki, słowniki przyjmowane za finalne przez ludzi bądź książki, jakie napotkała; (2) zdaje sobie sprawę z tego, że rozumowanie wyrażone w jej obecnym słowniku nie może ani potwierdzić, ani rozproszyć tych wątpliwości; (3) o ile filozofuje na temat własnej sytuacji, nie uważa, by jej słownik był bliższy rzeczywistości od innych słowników, by był w styczności z różną od niej mocą. Ironiści mający skłonność do filozofowania uznają, że wyboru pomiędzy słownikami nie dokonuje się ani w ramach neutralnego i uniwersalnego metasłownika, ani też usiłując przebić się przez zjawiska ku temu, co rzeczywiste, lecz po prostu wygrywając nowe przeciwko staremu⁹¹.

Ironistka nigdy nie jest w stanie traktować się całkowicie poważnie, cały czas pamięta o kruchości i przygodności własnego słownika, co czyni jej pozycję „meta-stabilną”. Figurą przeciwstawioną ironistce jest „metafizyk” pojmowany przez Rorty’ego po Heideggerowsku:

W rozumieniu tym metafizykiem jest ten, kto za dobrą monetę bierze pytanie: „Jaka jest swoista wewnętrzna natura (na przykład sprawiedliwości, nauki, poznania, bycia, wiary, moralności, filozofii?” (...) Metafizyk jest wciąż przywiązany do zdrowego rozsądku przez to, że nie kwestionuje banałów, które zakładają użycie danego słownika finalnego, a w szczególności banału, który powiada, że istnieje jedna, niezmienna rzeczywistość, którą należy odnaleźć poza wielością przemijających zjawisk. (...)

Ironistka natomiast jest nominalistką i historycystką. Uważa, że nic nie ma swoistej wewnętrznej natury, rzeczywistej istoty. (...) Ironistkę cały czas niepokoi ewentualność, że urodziła się w niewłaściwym plemieniu, że nauczono ją grać w niewłaściwą grę językową⁹².

Z uwagi na te poglądy Rorty często bywa oskarżany o relatywizm. Odpowiada na to, że nikt nie jest relatywistą, jeśli przez relatywizm rozumiemy coś w rodzaju „wszystko ujdzie”, albo przekonanie, że wszystkie opisy świata są równie dobre. Polemizując z Putnamem Rorty pisze:

⁹⁰ Polski tłumacz – Jan Popowski – oddaje tu manierę Rorty’ego, który idąc z duchem równouprawnienia, posługuje się w przypadku podmiotów nieokreślonych zarówno rodzajem męskim, jak i żeńskim.

⁹¹ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit, s. 122.

⁹² Ibidem, s. 123–124.

Putnam postrzega mnie jako relatywistę, ponieważ nie mogę odwołać się do żadnego obiektywnego stanu rzeczy, aby rozsądzić między możliwym światem, w którym naziści triumfują, zamieszkałym przez ludzi, dla których rasizm nazistów wydaje się czymś normalnym, a nasza egalitarna tolerancja szalona, a możliwym światem, w którym my triumfujemy, a rasizm nazistów jest czymś obłędnym. Rzeczywiście – nie mogę odwołać się do takiego stanu rzeczy, nie bardziej niż jakiś gatunek zwierząt, który zagrożony utratą swojej niszy ekologicznej na rzecz innego gatunku, stojący zatem w obliczu wymarcia, nie może znaleźć jakiegoś obiektywnego „stanu rzeczy” aby rozstrzygnąć kwestię, który z gatunków ma prawo do owej niszy. O ile się jednak nie mylę, nie może tego uczynić również Putnam⁹³.

Zamiast odwoływać się do prawdy Rorty wybiera etnocentryzm i wiarę w lepszą wersję nas samych. Jak pisze:

Wśród interesów i wartości, które stały się ostatnimi czasy naszym udziałem, jest unikanie „prania mózgu” i pozytywna ocena umiejętności pisania i czytania, liberalna edukacja, wolna prasa, wolne uniwersytety i wspaniała tolerancja wobec sokratejskich bąków gryzących gnuśnego konia oraz wobec Feyerabendowskich naciągaczy. Kiedy malujemy lepszą wersję nas samych, wbudowujemy w ten obraz ewolucję lepszej wersji nas – z nas takich, jakim obecnie jesteśmy, przez proces, w którym aktualizacja tych wartości grałaby odpowiednią rolę.⁹⁴

Zanim zajmiemy się Rortiańską nadzieją przyjrzyjmy się jeszcze przez chwilę jego ujęciu ironii. Jak pisze Andrzej Szahaj:

Rortiański ironista nie jest prześmiewcą czy szydercą, ironią nie chce nikogo ranić czy obrażać, nie prowadzi go też ona do cynizmu. Odwrotnie. Można by wprost mówić o „powadze ironii” i o niechęci, jaką żywi Rorty wobec ranienia innych przez ironię. Ironia nie jest dlań sposobem obrony przez światem, lecz drogą do rozwinięcia wrażliwości etycznej. Służy ona jedynie obronie przed pułapką dogmatyzmu, zabezpiecza przed całkowitym uwiedzeniem przez jakiś słownik. W ten sposób chroni przed fundamentalizmem Wiedzy i Wiary (nie przed wiedzą i wiarą jako takimi!), służąc gotowości do podjęcia ponownej próby autoidentyfikacji przez dialog z innymi, konfrontację własnego słownika z innymi słownikami. Ostatecznym celem ironisty jest autokreacja, dokonująca się na podstawie swobodnie wybranych wartości, o których się wie, że nie są absolutne. To jest właśnie ów element romantyczności, na który otwarcie powołuje się Rorty jako pewien godny realizacji wzór życia. Jego treść pozostaje sprawą czysto prywatną. Liczy się tylko swoboda wyboru

⁹³ Richard Rorty „Putnam a groźba relatywizmu”, przeł. Andrzej Szahaj, w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, op. cit., s.66.

⁹⁴ Ibidem, s. 70.

swej drogi życiowej, umiejętność opowiedzenia się za pewnymi wartościami i wywalczenia sobie wewnętrznej autonomii⁹⁵.

Jak jednak słusznie zwraca uwagę Włodzimierz Lorenc⁹⁶, w Rortiańskiej ironii tkwi niebezpieczeństwo upokarzania innych, a więc bycia okrutnym. Zakwestionowanie czyjegoś słownika finalnego oznacza bowiem przecież podważenie tego, co mu najdroższe. Rorty zdaje sobie z tego sprawę⁹⁷; dlatego zaznacza, że ironia powinna być prywatna, że należy ją stosować przede wszystkim do samego siebie oraz, że powinna być „zaszczepiania” dopiero na późniejszym (uniwersyteckim) poziomie wychowania, niższe szczeble edukacji powinny zaś służyć przede wszystkim socjalizacji. Jak pisze:

Lecz nawet jeśli mam rację, sądząc, że kultura liberalna, której publiczna retoryka byłaby nominalistyczna i historycystyczna, jest zarówno możliwa, jak i pożądana, nie posunąłbym się do twierdzenia, że mogłaby bądź powinna istnieć kultura, której publiczna retoryka byłaby ironiczna. Nie potrafię wyobrazić sobie kultury, która uspołeczniałaby młodzież w taki sposób, by budzić w niej ciągłe wątpliwości co do samego procesu uspołeczniania. Ironia wydaje się czymś z istoty swej prywatnym⁹⁸.

Jak zauważa David L. Hall:

Rorty twierdzi, że ironia nie powinna być publiczna ponieważ podejrzliwość wobec finalnych słowników uniemożliwiłaby proces socjalizacji. Ponadto, gdyby ironia stała się publiczna, każde uprzywilejowanie jednego słownika ponad drugi, całkowicie dopuszczalne w sferze prywatnej, byłoby przyczyną upokorzenia. Istnieją miriady języków autokreacji. Jak długo pozostają one prywatne, nikomu nie dzieje się krzywda⁹⁹.

Hall dostrzega słabości Rortiańskiej ironii i pisze:

Podsumowując, sądzę, że Rortiańskie rozumienie użycia ironii, pomimo licznych ulepszeń, jest wadliwe z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że kładzie on nacisk na to, że ironia powinna pozostawać prywatna, po drugie zaś z tego względu, że wbrew własnym intencjom kiedy sam

⁹⁵ Andrzej Szahaj „Między romantyzmem a pragmatyzmem. Richarda Rorty’ego postmodernistyczny humanizm i jego etyczno-polityczne implikacje” w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, op. cit., s.150.

⁹⁶ Włodzimierz Lorenc, *W poszukiwaniu filozofii humanistycznej: Heidegger, Levinas, Foucault, Rorty, Gadamer*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1998.

⁹⁷ Jak pisze: „Albowiem najkuteczniejszą metodą zadania ludziom długotrwałego bólu jest upokorzenie ich poprzez sprawienie, by rzeczy, które uważali za najważniejsze, zdały się błahie, przestarzałe i bezsilne” (Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit, s.146).

⁹⁸ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s.143.

⁹⁹ David L.Hall, op. cit, s. 135.

posługuje się ironią interpretując poglądy innych filozofów, stosuje ją w sposób daleki od lekkości, przez co traci jej dobroczynne właściwości¹⁰⁰.

Na słabości Rortiańskiej ironii zwraca także uwagę Agata Bielik–Robson. Stosuje ona wprowadzone przez Kierkegaarda w *Pojęciu ironii* rozróżnienie na ironię zdrową, która daje zdrowy dystans wobec pojęć i ich systemów, budując ducha wspólnoty i świadomość, że zgodnie ze słowami Ewy Lipskiej „różnimy się jedynie tak bardzo podobnie”¹⁰¹, oraz ironię chorą, która powiększa ów dystans do rozmiarów niebezpiecznej semantycznej przepaści. Choć Bielik–Robson nie kwalifikuje wprost ironii Rorty’ego jako chorej, to widzi jej poważne ograniczenia. Jak pisze:

W koncepcji Rorty’ego, pomimo jego licznych zapewnień, nie ma miejsca na samodoskonalenie. (...) Wszystko zatem, na co stać liberalną ironistkę, to zmiana pozioma: nie proces samodoskonalenia, lecz dowolny przeskok z jednego języka w drugi. Tymczasem ironia, o jaką mi chodzi, jest ironią w sensie kierkegaardowskim zdrową, a więc taką, która umożliwia samodoskonalenie: skomplikowany proces wyboru i eliminacji, który polega na unikaniu dwóch skrajności – z jednej strony przekonania, że każdy język jest równie dobry, więc kwestia wyboru jest zupełnie arbitralna, z drugiej zaś strony przekonania, że żaden język nie jest dobry, ponieważ tylko przekłamuje naturę niewypowiadalnej rzeczywistości. Ironia zdrowa polega na zachowaniu równowagi między dystansem a zupełną nieufnością wobec języków: służy właśnie temu, by wobec nieobecnego ścisłego kryterium, radzić sobie jakoś z wyborem lepszego, popychającego nas „do przodu”, a więc nie godzić się – jak u Rorty’ego – na zupełną arbitralność oferty¹⁰².

Powróćmy jednak do opozycji ironistka–metafizyk. Jak twierdzi Rorty, różni ich odmienne podejście do książek jakie czytają. Metafizyk dzieli zasoby bibliotek na dyscypliny wiedzy, a kluczową dyscypliną jest dla niego filozofia. Tymczasem:

Ironiści traktują pisma wszystkich ludzi posiadających dar poetycki, wszystkich oryginalnych umysłów posiadających talent do opisywania na nowo – Pitagorasa, Platona, Milтона, Newtona, Goethego, Kanta, Kierkegaarda, Baudelaire’a, Darwina, Freuda – jak ziarno, które należy przepuścić przez ten sam dialektyczny młyn¹⁰³.

Ironiści uważają, że wątpliwości co do siebie samych i własnej kultury można rozwiązać tylko poszerzając krąg znajomości. Według Rorty’ego zaś:

¹⁰⁰ Ibidem, s. 144.

¹⁰¹ Ewa Lipska, „Tak samo” w: *Wakacje mizantropa. Utwory wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 10.

¹⁰² Agata Bielik–Robson, „Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy” w: Agata Bielik–Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 215.

¹⁰³ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit, s.126.

Najłatwiej to robić, czytając książki, tak więc ironiści więcej czasu spędzają, sytuując w kontekście książki niż realnych ludzi z krwi i kości. Ironiści obawiają się, że ugrzęzną w słowniku, w którym ich wychowano, jeżeli znać będą tylko osoby z własnego sąsiedztwa, usiłując zatem zaznajomić się z obcymi ludźmi (Alkibiadesem, Julienem Sorelem), obcymi rodzinami (Karamazowymi, Casaubonami) i obcymi społecznościami (rycerzami teutońskimi, Nuerami, mandarynami Sung)¹⁰⁴.

Z tego też powodu ironiści cenią szczególnie krytyków literackich: krytycy są obcy, przeczytali wiele książek. Owo uwrażliwienie na cierpienie innych i stopniowe dostrzeganie w innych ludziach „nas” a nie „ich” jest jedynym rodzajem społecznego spoiwa jaki potrzebujemy. Dlatego też:

Właściwe metafizykowi skojarzenie teorii z nadzieją społeczną a literatury z prywatną doskonałością w ironicznej kulturze liberalnej ulega odwróceniu. W liberalnej kulturze metafizycznej to od dyscyplin, na których spoczywał obowiązek wnikania poza liczne prywatne zjawiska ku jednej ogólnej i powszechnej rzeczywistości – od teologii, nauki, filozofii – oczekiwano, by łączyły ludzi, a tym samym pomagały wyeliminować okrucieństwo. W kulturze ironicznej natomiast zadanie to powierza się dyscyplinom, które specjalizują się w szczegółowym opisie tego, co prywatne i idiosynkratyczne. Rolę powierzaną demonstracjom powszechnej natury ludzkiej muszą spełniać zwłaszcza powieści i dzieła etnograficzne, które uwrażliwiają nas na cierpienia ludzi niemówiących naszym językiem. Solidarność trzeba budować z drobnych kawałków, a nie odkrywać w gotowej postaci pra-języka, który każdy z nas rozpozna, gdy tylko go usłyszy¹⁰⁵.

Z rozróżnieniem na prywatne i publiczne wiąże się klasyfikacja książek, jakiej dokonuje Rorty rozróżniając książki, które pomagają nam osiągnąć autonomię od takich, które pomagają nam stać się mniej okrutnymi. Te ostatnie zaś dzieli na:

(1) te, które pomagają nam dostrzegać skutki, jakie dla innych ludzi niosą za sobą praktyki i instytucje społeczne, oraz (2) te, które pomagają nam dostrzegać skutki, jakie niosą za sobą dla innych nasze prywatne idiosynkrazje. Typowym przykładem pierwszego rodzaju są dzieła dotyczące na przykład niewolnictwa, nędzy i uprzedzeń. Należą do nich *Położenie klasy robotniczej w Anglii* oraz raporty demaskatorsko nastawionych dziennikarzy rządowych, ale także powieści, takie jak: *Chata wuja Toma*, *Nędznicy*, *Siostra Carrie*, *The Veil of Loneliness* i *Black Boy*. Książki te pomagają nam dostrzec, jak praktyki społeczne, które uznajmy za naturalne, czynią nas okrutnymi¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 132.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 152–153.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 217–218.

Rorty znacznie więcej uwagi poświęca książkom drugiego rodzaju czyli tym, które pokazują nam, w jaki sposób pewni ludzie mogą być okrutni dla ludzi innego rodzaju. Jak pisze:

Funkcje te spełniają czasem prace z zakresu psychologii, lecz najbardziej pożyteczne są tu powieści, które ukazują ślepotę pewnego rodzaju osób na cierpienia osób innego rodzaju. Utożsamiając się na przykład z panem Casaubonem z *Miasteczka Middlemarch*, albo z panią Jellyby z *Samotni*, możemy zauważyć, czego my sami się dopuszczamy. Książki te pokazują nam zwłaszcza, jak nasze dążenie do autonomii, nasze prywatne obsesje związane z osiągnięciem jakiegoś rodzaju doskonałości mogą czynić nas obojętnymi na cierpienie i upokorzenie, których stajemy się przyczyną. Są to dzieła, które wyostrzają konflikt pomiędzy powinnościami wobec siebie a powinnościami wobec innych¹⁰⁷.

Rozróżnienie to pokrywa się z podziałem na książki, które pomagają nam wypracować odpowiednio publiczny i prywatny słownik finalny. Dlatego ironistka potrzebuje jednych i drugich. Pisarzami, którzy stworzyli książki drugiego rodzaju (takie, których zasadniczym tematem jest okrucieństwo, a nie autokreacja), którzy przestrzegają ironistkę przed skłonnością do bycia okrutną byli Vladimir Nabokov i George Orwell. Rorty w *Przygodności, ironii i solidarności* poświęca każdemu z nich po jednym rozdziale pokazując, że chociaż obdarzeni byli całkowicie odmiennymi talentami, to dokonali w gruncie rzeczy tego samego, a mianowicie pokazali napięcie między prywatną ironią a liberalną nadzieją. Jak pokazuje Rorty, Nabokov opisywał okrucieństwo od wewnątrz, pokazując – najdobniej w *Lolcie* – jak można stać się okrutnym goniąc za rozkoszą estetyczną. Jego książki „stanowią refleksję nad możliwością istnienia wrażliwych morderców, okrutnych estetów, bezlitosnych poetów – mistrzów obrazowania, którzy zadowolają się przemienianiem życia innych istot ludzkich w obrazy na ekranie, a przy tym po prostu nie zauważają, że ci inni ludzie cierpią”¹⁰⁸. Orwell zajmował się tym, co Nabokov nazywał pogardliwie „tandetną aktualnością”, czyli pokazywał okrucieństwo z zewnątrz, z punktu widzenia ofiar. Jak jednak przekonuje Rorty, gdy Orwell wprowadza w drugiej części *Roku 1984* postać O’Brien’a udaje mu się dotrzeć do wnętrza okrucieństwa, a więc osiągnąć to samo co Nabokov.

W ostatnim rozdziale *Przygodności, ironii i solidarności* Rorty wyjaśnia szerzej swoją wizję ludzkiej solidarności i postępu moralnego. Odwołuje się tu do ukutego przez Wilfrida Sellarsa pojęcia „mojej-intencji”, czyli „jednego z nas”. Z tym pojęciem łączy się rozróżnienie „my” – „oni”. Jak pokazuje Rorty, poczucie solidarności jest silniejsze, kiedy w innym człowieku widzimy „jednego z nas” (bo jest na przykład tak samo jak my obywatelem tego samego miasta, przedstawicielem tego samego zawodu, tak jak my rodzicem małego dziecka) a nie po prostu „istotę ludzką”. To poczucie solidarności jest oczywiście wypadkową historycznie przygodnego

¹⁰⁷ Ibidem, s. 218.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 241.

słownika finalnego. Postęp moralny jednak polega na umiejętności dostrzegania w coraz większej grupie ludzi „jednych z nas” a nie „onych”. Jak pisze Rorty:

Zgodnie z poglądem, który proponuję, istnieje coś takiego jak postęp moralny i w istocie zmierza on w kierunku większej ludzkiej solidarności. Lecz solidarności tej nie uznaje się w nim za rozpoznanie jakiejś rdzennej jaźni, istoty człowieczeństwa obecnej we wszystkich istnieniach ludzkich. Uważa się ją raczej za zdolność do postrzegania coraz większej liczby dawnych różnic (plemiennych, religijnych, rasowych, obyczajowych i tym podobnych) jako nieistotnych w porównaniu z podobieństwami, gdy chodzi o cierpienie i upokorzenie – zdolność do myślenia o osobach zdecydowanie różniących się od nas jako objętych zasięgiem „my”. Dlatego właśnie w rozdziale 4 stwierdziłem, że głównym wkładem współczesnych intelektualistów w postęp moralny są szczegółowe opisy konkretnych, różnorodnych przypadków cierpienia i upokorzenia (zawarte na przykład w powieściach lub pracach etnograficznych), a nie filozoficzne czy religijne traktaty¹⁰⁹.

*

W eseju „Heidegger, Kundera, Dickens” Rorty odmalowuje wizję, w której narody tworzące to, co nazywamy „Zachodem” giną w wyniku katastrofy nuklearnej. Narody, które przetrwały próbują wymazać pamięć o Zachodzie, ale niewielkie grono ludzi przechowuje po nim zbiór pamiątek (książek, czasopism, reprodukcji dzieł sztuki). Otóż Rorty powiada, że jeżeliby z jakichś powodów nie udało się zachować zarówno dzieł Heideggera jak i Dickensa to wołałby żeby przetrwały powieści Dickensa. To powieść bowiem reprezentuje to, co Zachodowi udało się wytworzyć najcenniejszego. Rorty wygłasza tu, jak sam mówi, kazanie ogniskujące się wokół następującego fragmentu *Sztuki powieści* Milana Kundery:

Mądrość powieści jest czymś innym niż mądrość filozofii. Powieść nie zrodziła się z ducha teorii, lecz z poczucia humoru. Jedną z klęsk Europy jest niezrozumienie najbardziej europejskiej sztuki – powieści; jej ducha, jej olbrzymiej wiedzy i odkryć, wreszcie jej niezależnej historii. Sztuka natchniona śmiechem Boga nie hołduje ze swej istoty ideologicznym pewnikom, lecz im zaprzecza. Niczym Penelopa rozpruwa nocą tkaninę, którą utkali za dnia teologowie, filozofowie, uczeni. (...) Nie czuję się przygotowany do polemiki z tymi, którzy obarczają Woltera odpowiedzialnością za gułag. Natomiast czuję się w mocy stwierdzić: wiek XVIII jest nie tylko stuleciem Rousseau, Woltera, Holbacha, lecz również (jeśli nie przede wszystkim!) Fieldinga, Sterne’a, Goethego, Laclosa¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ibidem, s.293.

¹¹⁰ Milan Kundera *Sztuka powieści* cyt.za: Richard Rorty „Heidegger, Kundera, Dickens” w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem*, op. cit., s 88–89.

Powieść stanowi według Rorty'ego i Kundery największe osiągnięcie Europy, bo jest ona antyesencjalistyczna (nie posiada istoty, ma tylko historię), a przy tym koncentruje się na tym, co partykularne, często słabe i bezbronne. Budzi nas ciągle z dogmatycznej drzemki pokazując, że rzeczy są bardziej skomplikowane niż się to wydaje i że nikt nie może sobie rościć prawa do absolutnej prawdy, wszyscy natomiast mają prawo do zrozumienia. Jak pisze Kundera:

(...) człowiek zostaje indywidualnością wtedy właśnie, gdy traci pewność prawdy i jednomyślne uznanie przez innych. Powieść jest wyobrazeniowym rajem indywidualności. Jest przestrzenią, w której nikt, ani Anna, ani Karenin, nie jest panem prawdy, lecz wszyscy, tak Anna, jak Karenin, mają prawo do zrozumienia¹¹¹.

Jak pisze Rorty, powieść scharakteryzowana tak przez Kunderę staje się czymś w rodzaju „demokratycznej utopii”. Rorty przeciwstawia utopię Kundery utopii Heideggera. Jak pisze:

Utopia Heideggerowska jest pasterska: to rzadko zaludniona dolina, w której życiu nadaje kształt stosunek do pierwotnego Kwadratu – ziemi, nieba, człowieka i bogów. Utopia Kundery jest zaś karnawałowa, Dickensowska: to tłum ekscentryków, cieszących się ze swoich wzajemnych idiosynkrazji, ciekawych nowości, nie zaś odczuwających nostalgii za pierwotnością. Im ów tłum jest większy, bardziej różnorodny i bardziej niesforny, tym lepiej¹¹².

Utwory Dickensa są ucieleśnieniem tego, co Rorty i Kundera uznają za najcenniejsze w powieści:

Kunderowski zwrot „raj indywidualności” znajduje oczywiste zastosowanie w odniesieniu do Dickensa, bowiem najsłynniejszą i najbardziej zapadającą w pamięć cechą jego powieści jest nie podpadająca pod żadne kategorie, nie dająca się skategoryzować idiosynkrazja ich postaci. Postaci Dickensa opierają się podciągnięciu pod moralne typologie, opisaniu ich jako ukazujących te cnoty, a tamte narowy. W zamian imiona Dickensowskich postaci zajmują miejsce zasad moralnych oraz list cnót i narowów. Czynią tak, pozwalając nam na opisywanie siebie wzajemnie jako „taki Skimpole”, „taki pan Pickwick”, „taki Gradgrind”, „taka pani Jellyby”, taka Florence Dombey”. W świecie moralnym, opartym na tym, co Kundera określa „mądrością powieści”, moralne konfrontacje i osądy byłyby dokonywane raczej z pomocą imion własnych, nie zaś ogólnych kategorii lub ogólnych zasad. Społeczeństwo, które zaczerpnęłoby swój słownik moralny z powieści, a nie z traktatów ontoteologicznych czy ontyczno-moralnych, nie zadawałoby sobie pytań o ludzką naturę, cel ludzkiego istnienia lub też sens ludzkiego życia. Pytałoby raczej o to, co możemy zrobić, aby bezkonfliktowo współżyć ze sobą nawzajem, jak możemy ułożyć swoje sprawy, aby było nam

¹¹¹ Ibidem, s.91.

¹¹² Richard Rorty „Heidegger, Kundera, Dickens” w: *Między pragmatyzmem a postmodernizmem*, op. cit., s.91.

ze sobą dobrze, jakie instytucje można zmienić, aby przysługujące każdemu prawo do zrozumienia miało większą szansę obowiązywania¹¹³.

Zaletą powieściopisarzy – takich jak Kundera czy Dickens – jest nadzwyczajna zdolność do opisywania szczegółów. Jak pisze Rorty:

Ważne w przypadku powieściopisarzy zestawionych z teoretykami jest to, iż są oni dobrzy, gdy idzie o szczegóły. To kolejny powód, dla którego Dickens stanowi pożyteczny paradygmat powieści. By zacytować Orwella raz jeszcze: „wybitnym, łatwym do rozpoznania znamieniem Dickensowskiego dzieła jest niepotrzebny szczegół”; „On cały jest fragmentami, szczegółami – lichą architekturą, ale cudnymi gargulcami – i nigdy nie jest lepszy niż właśnie wtedy, kiedy konstruuje jakąś postać, która będzie później zmuszona do działania w sposób niekonsekwentny”. Jeżeli uczynimy Dickensa paradygmatycznym dla Zachodu, tak, jak mam nadzieję, uczyniliby moi wywodzący się z fantazji mieszkańcy Afryki i Azji, to dostrzeżemy, iż najbardziej pouczającą rzeczą w niedawnej historii Zachodu jest jego zwiększona zdolność tolerowania różnorodności¹¹⁴.

*

Na koniec tego rozdziału pragnę zastanowić się czy Rortiańska utopia jest rzeczywiście tak idealna, tak egalitarna, tolerancyjna jak twierdzi jej autor. W tym celu chciałabym przyjrzeć się wątpliwościom wyrażonym przez Agatę Bielik-Robson w jej eseju „Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy”. Bielik-Robson – jak sama mówi – chce zgodnie z hermeneutycznym zaleceniem zrozumieć autora lepiej, niż on sam siebie rozumiał, w czym ma pomóc spojrzenie na jego poglądy z punktu widzenia kogoś, kogo nazywa on barbarzyńcą, czyli kogoś kto został wykluczony (przez siebie samego albo przez niesprzyjające okoliczności) z tego, co Rorty za Oakeshottem nazywa konwersacją ludzkości. Spojrzenie z tej perspektywy wydobywa bowiem według Bielik-Robson fałszywe nuty deklaracji Rorty’ego. Autorka dowodzi, że:

Powrót do zamkniętych kręgów etnocentrycznych, do jakich namawia nas – całkiem zresztą w zgodzie z różnicującym duchem postmoderny – Rorty, nie wydaje się dobrym rozwiązaniem. Po pierwsze, nie gwarantuje, że zamknięci w naszym *ethnic circle*, będziemy zdolni otworzyć się na współczucie wobec tych, którzy do niego nie należą (argument, że „liberalny krąg etniczny” takie współczucie zakłada, jest zbyt przygodny, by traktować go serio). Po drugie, zamknięcie to w żadnym sensie nie gwarantuje, że przejdzie nam ochota na spekulacje i definicje; że jak tego w głębi duszy pragnie Rorty, poddamy się bezpośredniemu oddziaływaniu pozostawionych nam przez przodków norm i wartości. Ta skrajnie sentymentalna wizja wspólnoty – którą Rorty, o dziwo, dzieli

¹¹³ Ibidem, s. 95.

¹¹⁴ Richard Rorty, „Heidegger, Kundera, Dickens” przeł. Marek Kwiek, w: Andrzej Szahaj (red.), *Między pragmatyzmem a postmodernizmem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 98-99.

z wieloma komunitarianami – jest zbyt kruchą podstawą wiary w możliwość „wspólnoty niedefiniowalnej”¹¹⁵.

Rorty, jak sądzę, odpowiedziałby, że jego etnocentryzm jest zdrowszą (bo chroniącą przed dogmatyzmem) postawą niż wszelkie próby zdefiniowania wspólnoty przez odwołanie się do idei ogólnych. Jak pisze w krótkim eseju „O etnocentryzmie: Odpowiedź Cliffordowi Geertzowi” nazywając swoje stanowisko anty–antyetnocentryzmem:

Podsumowując, anty–antyetnocentryzm to protest przeciw uporczywej obecności oświeceniowej retoryki w epoce, w której za sprawą różnorodności wydaje się ona samooszukańcza i wyjąłkowa. I tak właśnie anty–antyetnocentryzm należy postrzegać. Nie jest on reakcją przeciw miłości czy przeciw sprawiedliwości albo przeciw liberalnym instytucjom. To po prostu przepisana *ad hoc* drobna filozoficzna terapia, próba znalezienia środka zaradczego na skurcz, jaki u liberałów wywołało to, co Bernard Williams nazywa „racjonalistyczną teorią racjonalności” – pogląd, zgodnie z którym okazujemy się stworzeniami irracjonalnymi i bodaj występnie etnocentrycznymi, ilekroć nie możemy odwołać się do neutralnych kryteriów. Skłania to liberałów do jak najpoważniejszego potraktowania faktu, że takie ideały jak sprawiedliwość proceduralna i równość ludzi to zaściankowe, dziwaczne produkty rozwoju kulturalnego, a następnie do uznania, że bynajmniej nie musi to oznaczać, iż nie są warte tego, by o nie walczyć. Słowem, do tego, że ideały mogą mieć charakter lokalny i uwarunkowany kulturowo, a mimo to stanowią największą nadzieję całego gatunku¹¹⁶.

Argumenty Bielik–Robson i Rorty’ego zdają się przebiegać równolegle i nie sposób, jak mi się wydaje, rozstrzygnąć sporu między nimi. Problem z koncepcją Rorty’ego polega na tym, że nie można traktować jej jako zbioru argumentów. Jest ona raczej – jak przyznaje sam autor – pewnego rodzaju próbą uczynienia atrakcyjnym określonego słownika – słownika liberalnej ironistki. Odnosząc poglądy Rorty’ego do jego własnej filozofii, można powiedzieć, że jego propozycja jest pewnym *novum*, świetlistą metaforą, którą możemy się delektować bądź ją wypluć. Osobiście mam nadzieję, że jego metafora liberalnej utopii się przyjmie i wkrótce stanie się spetryfikowaną metaforą, czyli czymś codziennym i oczywistym.

¹¹⁵ Agata Bielik–Robson, „Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy” w: Agata Bielik–Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Uniwersitas, Kraków 2000, s.209.

¹¹⁶ Richard Rorty „O etnocentryzmie: Odpowiedź Cliffordowi Geertzowi”, w: Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, op cit, s. 311.

BLOOM ALBO GNOSTYCKA ODYSEJA

Kto ma potężniejszą duszę, ten panuje nade mną, chociażby nie ruszył nawet palcem. Muszę kręcić się dookoła niego pod wpływem prawa grawitacji duchów; tym, który ma mniej ducha, ja sam rządę z podobną łatwością.

R.W. Emerson¹¹⁷

Teoria poezji, która przypomina surowy poemat – opiera się bowiem na aforyzmie, apoftegmacie i dość osobliwym, choć całkowicie tradycyjnym, wzorcu mitycznym – może być mimo wszystko oceniana (i ma prawo się tego domagać) jako ciąg argumentów.

Harold Bloom¹¹⁸

Ten lęk, ten rodzaj melancholii, to właśnie lęk przed wpływem, mroczny i demoniczny teren, na który teraz wkraczamy.

Harold Bloom¹¹⁹

Harold Bloom podsumowując swoje dzieło powiedział: „Skląniam się do agonistycznej wizji kultury, poezji, interpretacji i czytania. Jeśli w ogóle potrafię wskazać migotliwe centrum mojego dzieła, jest to zapewne pojęcie agonu”¹²⁰. Urodzony w 1930 wybitny i autorytarny amerykański krytyk literacki oraz teoretyk literatury zawsze siedł pod prąd wszelkich intelektualnych mód i obowiązujących trendów, pozostając outsiderem (samotną, jak to ładnie określa Agata Bielik–Robson, *party of one*), walcząc ze wszelkimi utartymi schematami i tworząc teorię poezji niepodobną do niczego innego. Zafascynowany niemodną wtedy – Nowa Krytyka traktowała ją pogardliwie – tradycją romantyczną, interpretował romantyzm na przekór wszelkim popularnym kliszom interpretacyjnym. Związany nominalnie ze Szkołą z Yale i dekonstrukcjonizmem (był redaktorem zbioru *Deconstruction and Criticism*) szybko się z niej wyłamał, przeciwstawił się idei „śmierci autora” podkreślając, że akty językowe mają zawsze silny

¹¹⁷ Ralph Waldo Emerson, *Szkice*, przeł. Andrzej Tretiak, Toporzeł, Wrocław 1994, s. 14.

¹¹⁸ Harold Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik–Robson i Marcin Szuster, UNIVERSITAS, Kraków 2002, s.56.

¹¹⁹ Ibidem, s. 70.

¹²⁰ „Filozofia to wypchany ptak” z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan, przeł. Adam Lipszyc, *Literatura na świecie* 9–10/2003, s.361

charakter wolicjonalny. Przecistawiając się wszelkiej poprawności politycznej, w całkowitej kontrze do feministycznych i multikulturalistycznym postulatów otwarcia kanonu, zażarcie bronił „Kanonu Zachodu” i jego czysto estetycznej wartości. Jak sam podsumowuje swoją drogę:

Byłem przeciw, kolejno, neochrześcijańskiej Nowej Krytyce T.S. Eliota i jego akademickich uczniów; dekonstrukcji Paula de Mana i jego klonów; dzisiejszym awanturom Nowej Lewicy i Starej Prawicy dotyczących rzekomych nierówności lub jeszcze bardziej wątpliwych wartości moralnych literackiego Kanonu¹²¹.

Pomimo całej jego autorytarności i idiosynkrazji warto zobaczyć w Bloomie kogoś więcej niż ekscentryka mówiącego *ex cathedra* o własnych estetycznych sądach i przyjrzeć się bliżej jego całkowicie osobnej i wyjątkowej koncepcji. Ta jedyna w swoim rodzaju mozaika złożona z zapożyczeń z – między innymi – Biblii, kabaly luriańskiej, aleksandryjskiego gnostycyzmu, Szekspira, Emersona, Nietzschego, Kierkegaarda i Freuda nosi tak potężne znamię niezwykle osobowości Blooma i do tego stopnia oddziałuje na wyobraźnię, że nie sposób oprzeć się pokusie próby jej filozoficznej interpretacji. Próbując przeprowadzić taką interpretację będę szła tropem dwóch znakomitych polskich badaczy twórczości Blooma: Agaty Bielik–Robson i Adama Lipszyca i będę podobnie jak oni koncentrowała się przede wszystkim na obecnej dziele Blooma niezwykle oryginalnej koncepcji silnej podmiotowości¹²². Opierając się przede wszystkim na jego sztandarowym dziele *Lęk przed wpływem* spróbuję nakreślić wyłaniający się z niego obraz jednostki, której egzystencja jest, jak to określił Nabokov, błyskawicą pomiędzy dwiema otchłaniami ciemności i która w tym krótkim czasie próbuje rozpaczliwie (nieustannie spadając jak atomy Epikura) zindywidualizować się, „odchylić się” na swój własny, niepowtarzalny sposób, „oszukać czas” i zdobyć dla siebie jakiś rodzaj pierwszeństwa i nieśmiertelności.

*

Wydany w 1973 roku *Lęk przed wpływem* jest dziełem wyjątkowym. Złożony z sześciu części (odpowiadającym każdemu z tzw. „rewizyjnych ratio”), poetyckiego prologu i epilogu, streszczającego wprowadzenia i międzyrozdziału–manifestu, napisany pełnym pasji językiem, w niczym nie przypomina tradycyjnie pojętej akademickiej książki. Choć w podtytule nazywa się „teorią poezji”, to – jak pisze w swej głośnej recenzji Paul de Man – książka ta „zainspirowana

¹²¹ Harold Bloom, *The Western Canon*, cyt za: Adam Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustannym odniesieniem do podmiotoburstwa*, UNIVERSITAS, Kraków 2004, s.227.

¹²² W eseju „Podmiot jako akt woli” Agata Bielik–Robson ujmuje to tak: „Bloomowski problemat poety – jak stać się jednostką twórczą i oryginalną wobec przytłaczającego splendoru dzieł już napisanych? – jest też kluczową kwestią każdego «podmiotu jako podmiotu», a więc tej szczególnej formy bytu jednostkowego jaką wypromowała epoka nowoczesna”. (Agata Bielik–Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, UNIVERSITAS, Kraków 2000, s.88)

została przez kwestie ogólniejszej natury”. „Wbrew podtytułowi” – twierdzi de Man – nie jest ona wcale teorią poezji, a jeżeli jest, to tylko w takiej mierze, w jakiej dosłownie podporządkowuje się cytatom z Wallace'a Stevensa, który posłużył jej za motto: «że teoria/Poezji to teoria życia, /Takiego jakim jest...». Ponieważ «Życie takie, jakim jest» nie należy bynajmniej do kwestii najprostszych, motto wskazuje na wysoce nieoczywistą naturę poezji. W tej pracy literatura nie jest dobrze zdefiniowanym przedmiotem tradycyjnej dyscypliny. Jest migotliwym terminem, którego treść i wartość ulegają właśnie dramatycznym przemianom¹²³. Sam Bloom powiada we wstępie, że jego książka ma dwa cele: pierwszym jest podważenie przyjętego poglądu na to, jak jeden poeta pomaga się ukształtować drugiemu, kolejnym zaś – bardziej praktycznym – wypracowanie metody adekwatnej krytyki i analizy poezji. Zarazem Bloom – chociaż przeciwny wszelkiemu historyzmowi w interpretacji wierszy – zarysowuje w niej pewien obraz historii poezji, historii wpływu poetyckiego, w którym liczą się przede wszystkim „silni poeci nawzajem błędnie odczytujący swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni”¹²⁴. Czym właściwie jest wpływ i na czym polega lęk przed nim? Bloom przywołuje tu Oscara Wilde'a, wedle którego „wywierać na kogoś wpływ znaczy to samo, co obdarzać go swoją duszą”¹²⁵. Następnie przechodzi do wyjaśnień etymologicznych:

Słowo „wpływ” znaczyło „posiadanie władzy nad kimś innym” już w scholastycznej łacinie św. Tomasza z Akwinu, ale przez wieki zachowało swój źródłowy sens: „influencia” oznaczała wpływ gwiazd na ludzki los. Początkowo ulegać wpływowi znaczyło podlegać emanacji eterycznego gwieźdnego fluidu, który oddziaływał na nasz charakter i przeznaczenie, i przeobrażał wszystkie ziemskie byty. Ta siła – boska i moralna, a później po prostu tajemna – oddziaływała na człowieka wbrew jego woli. Natomiast słowo „wpływ” w znaczeniu wpływu poetyckiego pojawiło się bardzo późno¹²⁶.

Znaczenie, o które chodzi Bloomowi, pojawia się dopiero u Coleridge'a jednakże poeci odczuwali lęk przed wpływem już znacznie wcześniej. Trapi on każdego postoświeceniowego poetę, ale oświecenie ze swym naciskiem na indywidualizm, na wyjście umysłu z „samozawinionej niepołnoletności”, ze swoim pragnieniem geniuszu i wzniosłości, wyostrzyło tylko niepokój, który młodzi adepci poezji musieli odczuwać już znacznie wcześniej. W dopisanym ponad dwadzieścia lat później dodatku do *Lęku przed wpływem* zatytułowanym „Strach przed kontaminacją”, Bloom tropi lęk przed wpływem u Szekspira, którego przedtem uważał za osobowość tak potężną, że odporną na wszelkie twórcze niepokoje – tymczasem Szekspir zmagał się z cieniem Marlowe'a i

¹²³ Paul de Man „Harolda Blooma *Lęk przed wpływem*”, przeł. Marcin Szuster, *Literatura na świecie* 9–10/2003, s. 288.

¹²⁴ Harold Bloom *Lęk przed wpływem*, op. cit., s.49.

¹²⁵ Oskar Wilde, *Portret Doriana Graya*, cyt za: Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s.50.

¹²⁶ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s.71.

swe pełne psychologicznej głębi postacie stworzył „błędnie odczytując” karykaturalnych i przerysowanych bohaterów swego prekursora. Najprawdopodobniej lęk przed wpływem pojawił się jeszcze dużo wcześniej; musiał go odczuwać Wergiliusz w stosunku do Homera pisząc *Eneidę*. Każdy w ogóle poeta, który pojawił się po Homerze¹²⁷ musiał przeczuwać, że nie jest w stanie po prostu imitować natury, ale musi zmierzyć się z tradycją tego, co zostało już wypowiedziane, dokonywać nawiązań i zapożyczeń. Musiał sobie zdawać sprawę, że nie jest Adamem o poranku nazywającym rzeczy po raz pierwszy, ale że wszystko już zostało opisane. Innymi słowy – musiał sobie zdawać sprawę, że pojawił się na świecie za późno.

Owa *condition of belatedness*, kondycja zapóźnienia, odsłania dramat poety, który zostaje wrzucony w czas i przytłoczony ogromnym, majestatycznym splendorem kultury oraz tradycji. Poeta obcuje raczej z potężnymi zmarłymi (którym udało się w jego przekonaniu osiągnąć to, do czego dąży on sam, a więc pewien rodzaj nieśmiertelności) niż z tymi, którzy żyją równocześnie z nim. Ma poczucie, że nie będzie mógł powiedzieć niczego nowego i odkrywczego, bo wszystko już zostało wypowiedziane i dokonane, że okaże się, iż mówił nieswoim głosem, słowem – że jest „tylko kopią albo repliką”¹²⁸. Jak trafnie interpretuje to Richard Rorty:

Nie jest to jednak tylko obawa, że nasze dzieła zaginą bądź przejdą niezauważone. Obawa ta przemienia się bowiem niepostrzeżenie w strach, że nawet jeśli dzieła zachowają się to nikt nie dostrzeże w nich niczego wyróżniającego, Słowa (albo kształty, twierdzenia czy fizyczne modele przyrody) uporządkowane podług naszej woli mogą wydać się zwykłymi pozycjami na składzie, wyjętymi i poprzestawianymi w rutynowy sposób. Okaże się, że nie odcisnęliśmy własnego piętna na języku, a jedynie spędziliśmy życie na przesuwaniu z miejsca na miejsce wcześniej ukutych fragmentów. Zatem, tak naprawdę nie mieliśmy Ja. Nasze dzieła, nasza jaźń będą po prostu lepszymi lub gorszymi przypadkami dobrze znanych typów¹²⁹.

Jest to lęk, że nie uda nam się ustanowić własnej odrębności, że umierając dojdziemy do wniosku, że w gruncie rzeczy w ogóle nas nie było, że świeciliśmy wyłącznie odbitym światłem. Owo wrażenie, że przyszlismy na świat za późno, kiedy wszystkie wspaniałe dzieła zostały już stworzone, poczucie z którym musi się zmagać każdy poeta, ściśle łączy się ze specyficzną wizją czasu, którą wyznaje Bloom, a która – jak słusznie zauważa Adam Lipszyc – zakorzeniona jest w gnostycyzmie. Lipszyc pisze:

¹²⁷ Bloom uważa, że nawet Homer nie był wolny od lęku przed wpływem. Jak pisze: „Każdy poeta (nawet Homer jeśli byśmy tylko wiedzieli coś o jego prekursorach) zawsze pojawia się już «po Upadku» dosłownego języka” (...) Człowiek jaskiniowy, który rysował formę zwierzęcia na kamieniu, zawsze odrysowywał obrys swojego poprzednika” (Harold Bloom, *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press, New Haven and London 1976, s. 4).

¹²⁸ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s. 122

¹²⁹ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s. 52.

Gnostycyzm jest jednak nie tylko żądaniem pierwszeństwa, lecz także poczuciem dramatycznego zapóźnienia, poczuciem, że przyszło się po najważniejszych wydarzeniach. Zdaniem Blooma, to poczucie definiuje gnostycyzm, a zarazem modernizm, który w takim ujęciu zaczął się w czasach hellenistycznych¹³⁰.

W koncepcji Walentyna, żyjącego w drugim wieku naszej ery gnostyka z Aleksandrii, Demiurg, który stworzył nasz nędzny świat, dokonał szczególnego rodzaju parodii wieczności i skłamał przeciwko niej, gdy stworzył czas. Niezmienna, zachowująca wszystko wieczność, ustępuje miejsca ulotnemu czasowi, w którym nic nie jest trwałe. Ponieważ czas jest kłamstwem przeciw wieczności, gnostycy rozpaczliwie poszukiwali dróg zbawienia, zachowania iskiej duszy, pneumy. Sposobem na zbawienie było wyrwanie się z tyranii czasu, kłamstwo przeciw czasowi. Jak zauważa Lipszyc:

Poeeci są dla Blooma naturalnie spokrewnieni z gnostykami, ponieważ działania zarówno jednych, jak i drugich wypływają z tego samego lęku: z lęku przed śmiercią i przemijaniem, a zwłaszcza przed myślą, że gdy będziemy umierali, okaże się, że w ogóle nas nie było. Zarówno jedni, jak i drudzy „kłamia przeciw czasowi”, próbując udowodnić sobie i światu, że nie przyszli za późno, że ich dzieło jest jeszcze potrzebne i – co więcej – zbawia pełnię tradycji, której doskonałość również muszą podważyć swoim kłamstwem¹³¹.

Na czym polega to oszukiwanie czasu? Dla poetów jest nim twórcza interpretacja dzieła prekursora, to co Bloom nazywa błędnym odczytaniem (*misreading*). Jest to kluczowy element w koncepcji Blooma, co przyznaje sam autor:

Najważniejsza teza tej książki głosi, że lęk przed wpływem jest wynikiem niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania, twórczej interpretacji, którą nazywam „poetycką omyłką”. To, czego pisarze doświadczają jako lęku i co z konieczności przejawiają ich dzieła, nie jest przyczyną omyłki poetyckiej, lecz jej konsekwencją. Najpierw pojawia się silne błędne odczytanie; musi dojść do wnikliwej lektury, która przypomina zakochanie się w dziele literackim. Lektura ta jest często idiosynkratyczna, a prawie zawsze ambiwalentna¹³².

Warto zwrócić uwagę na ten moment: młody adept poezji odczuwa silną ambiwalencję w stosunku do twórczości prekursora: kocha ją a zarazem nienawidzi. Zakochuje się w dziełach prekursora, lecz jego kształtująca się indywidualność od razu czuje się nimi przytłoczona, natychmiast więc dokonuje ich błędnego odczytania. Tym samym odrywa się od gnostyckiej Pełni,

¹³⁰ Adam Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustannym odniesieniem do podmiotoburstwa*, UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 58.

¹³¹ Ibidem, s.57–58.

¹³² Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s.21.

której odpowiednikiem jest tradycja, i zaczyna spadać. Spadając zaś stara się „odchylić się” na swój własny, niepowtarzalny sposób. Młody poeta twórczo interpretując kłamie przeciwko czasowi, stara się odwrócić jego porządek, sprawić by to prekursor wydał się jego naśladowcą, kłamliwym Demiurgiem. W ostatniej fazie twórczej interpretacji, w szóstym z rewizjonistycznych ratio, którymi zaraz zajmiemy się bardziej szczegółowo, „nie wydaje nam się już, że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora”¹³³. To odwrócenie porządku czasu pozwala poecie zająć miejsce w tradycji na własnych warunkach.

Tylko w tej konfrontacji z tradycją, w zmaganiu z nią poeta może sobie uświadomić, że jest odrębnym bytem. Podmiotowość kształtuje się tylko w tym pełnym napięć twórczym agonie. O sukcesie w tych zmaganiach można zaś wnosić jedynie *post factum*: gdy młody poeta przestanie być efebem (jak Bloom nazywa adeptów poezji posługując się wyrażeniem Wallace Stevensa) a stanie się potężnym zmarłym, czyli prekursorem, punktem odniesienia dla kolejnego młodego poety. Oszustwo przeciw czasowi polega także na tym, że my jako czytelnicy poezji – o ile jesteśmy tak świadomi, wyczuleni i erudycyjni jak Bloom – gdy poznamy wiersze adepta, nie będziemy już w stanie czytać „niewinnie” wierszy prekursora. Znając „Tintern Abbey” Wiliama Wordswortha nie potrafimy już czytać tak jak wcześniej „Lycidasa” Johna Milтона, który był dla niego tekstem prekursorskim. Warto podkreślić ten paradoksalny sposób, w jaki nowe ustanawia stare – błędne odczytanie jest tak potężne, że raz na zawsze zmienia kontekst. Owa paradoksalność przypomina trochę przewrotność opowiadania Borgesa „Pierre Menard, autor Don Kichota”. Pierre Menard, fikcyjna postać, był pisarzem, żyjącym w dziewiętnastym wieku, który postanowił napisać od nowa *Don Kichota*. Cała sztuczka polegała jednak na tym, że, jak pisze Borges:

Nie pragnął ułożyć innego *Don Kichota* – co byłoby łatwe – lecz właśnie *Don Kichota*. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przypisania oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego ambicją, godną podziwu, było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes¹³⁴.

Don Kichot Pierre'a Menarda jest jednak zupełnie innym *Don Kichotem* niż *Don Kichot* Cervantesa. Kontekst zmienia się całkowicie – pisze go żyjący w XIX wieku Francuz, który posiada wiedzę o różnych wydarzeniach historycznych i ma za sobą szereg lektur (przede wszystkim lekturę *Don Kichota* właśnie). Warto też w tym miejscu zaznaczyć jeszcze jeden paradoksalny aspekt koncepcji Blooma. Otóż adept wcale nie musi nawet faktycznie znać wiersza

¹³³ Ibidem, s. 59.

¹³⁴ Jorge Luis Borges, „Pierre Menard, autor don Kichota” w: Jorge Luis Borges, *Alef. Fikcje*, Muza, Warszawa 1993, s.187.

prekursora, w istocie mógł go wcale nie czytać. Blooma nie interesuje biografia ani fakty; wpływ jest dla niego czymś, co w pewien sposób przejawia się w wierszu i co on sam (a także my – wykształceni przez niego czytelnicy) potrafimy odczytać, co się nam niejako narzuca. Myśl tę wyraża zasadnicza teza krytyki uprawianej przez Blooma, zgodnie z którą „znaczeniem wiersza może być tylko wiersz, ale inny wiersz. Nie jest to wiersz wybrany arbitralnie, lecz wiersz centralny dla twórczości prekursora – nawet jeśli efeb nigdy go nie czytał”¹³⁵. Choć jednak postać prekursora może nie pokrywać się z biografią żadnego poety, lecz być zlepkiem kilku postaci, to jednak postaci prekursora i adepta mają wyraźnie osobowy charakter, nie chodzi tu tylko o relacje między tekstami¹³⁶. Koncepcja Blooma różni się zasadniczo od teorii Foucaulta czy Derridy – zarówno prekursor i adept odczuwają w swoim czasie własne zapóźnienie oraz swoją zależność i skończoność, to zaś stanowi o ich podmiotowości. Jak pisze Bloom: „To człowiek pisze i człowiek myśli, zawsze idąc w ślady innych ludzi i broniąc się przed nimi(...)”¹³⁷.

Warto też zauważyć, że chociaż Bloom pisze o poetach i to o „silnych poetach”, a więc o wybitnych postaciach, „którym starcza siły by zmagać się z prekursorami nawet, jeśli grozi to śmiercią”¹³⁸, to jednak w dopisanym do *Lęku przed wpływem* wstępie zaznacza, że Sonet LXXXVII Szekspira można odczytać jako „alegorię związku między pisarzem (lub dowolną osobą) a tradycją – zwłaszcza tradycją wcieloną w postać, którą pisarz uznaje za swego prekursora”¹³⁹. W innym zaś miejscu pisze: „obawiam się, że lęk przed wpływem odczuwany przez nas wszystkich – bez względu na to, czy jesteśmy poetami – ma on swoje źródło w ponurym grzęzawisku, które Freud określił mianem „romansu rodzinnego”¹⁴⁰. Dlatego rację ma Agata Bielik-Robson, kiedy stwierdza:

I chociaż Bloom zarzeka się, że tym, co przedstawia, jest tylko pewna „teoria poezji” to jego analizy mają wydźwięk dużo bardziej uniwersalny: relacja ułomnej zależności, która zachodzi pomiędzy późno urodzonym poetą a jego wspaniałym, martwym przodkiem odzwierciedla kłopotliwe położenie wszystkich uczestników nowożytnej kultury. „Poeta jako poeta” jest zatem, tak jak we wszystkich jego romantycznych pracach, *pars pro toto* całej ludzkości: to wszystko, co my odczuwamy, on odczuwa wyjątkowo dotkliwie¹⁴¹.

¹³⁵ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit, s. 112.

¹³⁶ Również tekst poetycki Bloom rozumie w sposób szczególny: „Tekst poetycki, tak jak go interpretuję, nie jest zbiorem znaków na papierze, ale psychicznym polem bitwy, na którym realne siły zmagają się o zwycięstwo jakim jest wywyższający triumf odczuwany wobec tych, którzy pozostali niezauważeni (...)” (Harold Bloom, *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, op. cit, s. 2).

¹³⁷ Harold Bloom, *A Map of Misreading*, cyt za: Adam Lipszyc, *Międzyludzie*, op cit. s.99.

¹³⁸ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op cit., s.49.

¹³⁹ Ibidem, s.11.

¹⁴⁰ Ibidem, s.100.

¹⁴¹ Agata Bielik-Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, Northwestern University Press Evanston, Illinois, 2011, s.237.

By uświadomić sobie tę uniwersalność, doprecyzujmy jeszcze pojęcie lęku, o którym mówi Bloom. Rozumie on je po Freudowsku, jako *Angst vor etwas*, lęk przed czymś; lęk bowiem podobnie jak pragnienie jest oczekiwaniem na coś. Lęk to wyjątkowo nieprzyjemny stan emocjonalny, różny od smutku czy żalu. Lęk poety jest lękiem przed tym wszystkim, co mogłoby sprawić, że przestałby on być poetą, a stał się jedynie czytelnikiem wierszy napisanych przez innych. Jest to szczególny rodzaj lęku, lęk niesamowity (*unheimlich*), w którym to, co budzi lęk jest powracającym wypartym. Wiersze, twierdzi Bloom, powstają nie jako wyraz beztroskiego i swobodnego poetyckiego natchnienia (jak to sobie wyobraża naiwna interpretacja romantyzmu), ale w odpowiedzi na to wyjątkowo nieprzyjemne odczucie zagrożenia zwane lękiem. Warto zatem przyjrzeć się uważniej położeniu późno urodzonego poety. Pomocna w odczytaniu genealogii wpływu i obrony przed nim okazać ma się znajomość sześciu „staré rewizyjnych”, sześciu *ratio*, które wyznaczają etapy błędnego odczytania. Zajmiemy się teraz nimi bardziej szczegółowo.

*

Bloom podkreśla, że najistotniejsza i zarazem najbardziej prowokacyjna teza jego książki brzmi następująco:

Wpływ poetycki – tam, gdzie dotyczy dwóch silnych, autentycznych poetów – polega zawsze na błędnym odczytaniu dzieła poety wcześniejszego, jest aktem twórczej korekty, która z konieczności przybiera formę błędnej interpretacji. Historia owocnego wpływu poetyckiego, czyli główna tradycja poezji zachodniej od czasów renesansu, jest historią lęku i samoobronnej karykatury, historią zniekształceń, perwersyjnego, samowolnego rewizjonizmu, bez którego poezja nowoczesna nie mogłaby istnieć¹⁴².

Pojęcie „silnego poety”, które później zapożyczył od niego Richard Rorty, Bloom wyjaśnia mówiąc, że silny poeta to taki, który dokonuje – dzięki sile wyobraźni – twórczego przywłaszczenia dzieła prekursora. Pierwszym etapem owej rewizji jest *ratio*, które Bloom nazywa *clinamen*, czyli poetycką omyłką. Termin *ratio* zaczerpnięty został przez niego z kilku źródeł; między innymi z matematyki, z nauki o biciu monet i od Blake’a, u którego oznacza on myśl. Jak pisze Bloom:

Moje rewizyjne *ratio* to relacje zachodzące między nierównymi wartościami, ponieważ późniejszy poeta w samym akcie fałszowania („interpretownia”) prekursora zawsze go sobie powiększa¹⁴³.

¹⁴² Harold Bloom, op. cit., s.75.

¹⁴³ Harold Bloom, „Mapa przekrzywień”, przeł. Adam Lipszyc w: *Literatura na świecie* 9–10/2003, s. 20.

Natomiast słowo *clinamen* Bloom zapożycza z traktatu Lukrecjusza *De rerum natura* oraz – nieco ironicznie – z teorii patafizyka, Alfreda Jarry’ego. Oznacza w nich ono „odchylenie” w trajektorii atomów, które umożliwia zmianę w – poza tym całkowicie zdeterminowanym – wszechświecie. Gdyby bowiem nie występowały owe minimalne, pozbawione przyczyn odchylenia, atomy nie połączyłyby się w ciała. U Lukrecjusza czytamy:

Przy tych zaś sprawach koniecznie chcę, byś się jeszcze dowiedział,
Że cząstki, jakkolwiek prosto w dół gnają przez pustą próżnię
Siłą własnego ciężaru, to jednak w czasie i miejscach,
Których nie można określić, zbaczają w przestrzeni: nieco,
Wszakże na tyle, iż mógłbyś nazwać to zmianą kierunku,
Gdyby się nie odchyłały, to wówczas przez otchłań próżni
Spadałyby wszystkie na dół podobnie jak krople deszczu,
Zaczątkom brakłoby wtedy pierwszego zderzenia, pchnięcia,
A zatem natura nigdy niczego by nie stworzyła¹⁴⁴.

Poeta, niczym cząsteczki w fizyce cząstki Lukrecjusza, „odchyła się” od wiersza prekursora gdy go czyta. Owo *clinamen* jest następnie widoczne w jego własnym wierszu, ukazuje się jako swego rodzaju korekta, która zdaje się sugerować, że wiersz starego poety do pewnego momentu podążał właściwym torem, lecz później powinien odchylić się w kierunku, w którym odchyła się wiersz efeba. Opisując *clinamen* Bloom nie odwołuje się jednak tylko do Lukrecjusza i Jarry’ego; najważniejszą figurą w tym obrazie jest bowiem Miltonowski Szatan. To on stanowi zapowiedź postoświeceniowego poety. Bloom dokonuje arcyciekawej interpretacji *Raju utraconego* utożsamiając nowoczesnego poetę z Szatanem, natomiast kulturę (owo przygniatające brzemie tradycji) z Bogiem, przeciwko któremu Szatan się buntuje. Najbardziej emblematyczna dla tego buntu jest tyrada jaką wygłasza Szatan do swych oddziałów:

Któż to stworzenie widział? Czy pamiętasz
Chwilę, gdy Stwórca dawał ci istnienie?
Nie znamy czasu, gdy nie istnieliśmy
Tacy jak dzisiaj, a nie znamy także
Nikogo, kto by mógł istnieć przed nami;
Samo–poczęci, samo–wzrastający
Dzięki swej własnej żywotności mocom,
Gdy los wędrówce kolisko zatoczył,
I zrodziliśmy się z ojczystych niebios

¹⁴⁴ Titus Lucretius Carus, *O naturze rzeczy*, przeł. Grzegorz Żurek, PIW, Warszawa 1994, ks. II, w.216–224, s.89.

My, już dojrzałi, synowie niebiańscy¹⁴⁵.

Od razu widzimy tu dwa elementy: kłamstwo przeciwko czasowi i świadomość własnego ja. Szatan utrzymuje, że sam siebie stworzył, że nie pamięta czasu kiedy nie istniał. Mówiąc to oczywiście doskonale wie, że kłamie, został bowiem stworzony przez Boga, usiłuje jednak przekonać swoje odziały, że jest wszechpotężny i samopoczęty. Ponadto stan zwany Szatenem to według Blooma absolutna, dochodząca do granic solipsyzmu, ale nigdy jej nieprzekraczająca, świadomość własnej jaźni. Owa samoświadomość daje o sobie znać w kolejnym wspaniałym fragmencie z Milтона:

(...) Umysł jest dla siebie
Siedzibą, może sam w sobie przemienić
Piekło w niebiosą, a niebiosą w piekło.
Mniejsza, gdzie będę, skoro będę sobą,
Bo kimże mam być, jeśli niemal równy
Jestem zwycięzcy zbrojnemu w pioruny?
Tutaj wolnymi będziemy przynajmniej;
Gdyż nie zazdrości Wszechmogący tego,
Co tu wzniosł; wygnać nas stąd już nie zechce.
Możemy władać tu bezpiecznie. Sądzę,
Że warto władać w piekle, bowiem lepiej
Być władcą w piekle niż sługą w niebiosach¹⁴⁶.

Umysł i jego stany są głównym tematem poezji po Miltonie – najlepszym przykładem są dzieła Wordswortha, którego Milton był prekursorem. Bycie Szatenem to także nieustanna świadomość zaprzeczenia, dwulicowości i tego, że się kłamie. Jak pisze Bloom:

Być czystym duchem, a jednak poznać u siebie kres nieprzejrzystości; twierdzić, że pochodzi się sprzed Stworzenia– Upadku, a jednak podlegać prawom liczby, wagi i miary: oto sytuacja silnego poety, twórczej wyobraźni, która staje naprzeciw uniwersum poezji – słów, które były i będą, przerażającego splendoru kulturowego dziedzictwa¹⁴⁷.

Rozpoznając ten stan u poety powinniśmy nauczyć się czytać jego wiersze jako rozmyślnie błędną interpretację wiersza prekursora, czy też rozmyślnie błędną interpretację całej poetyckiej

¹⁴⁵ John Milton, *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974, ks. V w. 1039–1048, s. 138.

¹⁴⁶ Ibidem, ks. I, w. 295–308, s. 15.

¹⁴⁷ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit, s.76

tradycji. Im silniejszy poeta tym bardziej zuchwały *clinamen*. Silny poeta zakochany w dziele prekursora uświadamia sobie własną odrębność i to, że ma wiele do stracenia. Gra toczy się bowiem o jego jaźń i o to, czy zostanie zalany przez morze wpływu. Dlatego poeta dokonuje *clinamen* w stosunku do tradycji i rozpoczyna spадanie. W pewnym momencie poeta–Szatan orientuje się, że przestał spadać, że oto jest upadły, że leży w Piekło, zarazem jednak, jak pisze Bloom, myśli wtedy: „Upadając, odchyliłem się, a więc leżę w Piekło ulepszonym przez siebie”¹⁴⁸. Jak to ładnie ujmuje Agata Bielik–Robson:

Ja wprawdzie wpada w chłodne, reifikujące objęcia świata, ale upadając uchyla się lekko, nadając upadkowi swoją własną trajektorię. W ten sposób po raz pierwszy zaznacza się jego autonomia, jego wolność do oryginalności. Wyzwanie zostało podjęte – rozpoczyna się agon, pociągając za sobą całą sekwencję coraz bardziej złożonych tropów obronnych, w których Ja, nieustannie zagrożone urzeczowieniem, wciąż potwierdza swoje prawo do odrębności¹⁴⁹.

W swoich późniejszych pracach (w między innymi w *A Map of Misreading*) Bloom łączy poszczególne rewizjonistyczne *ratio* z tropami retorycznymi oraz teorią psychicznych mechanizmów obronnych zapożyczoną od Anny Freud. Trop jest to, według klasycznej definicji Kwintyliana, słowo lub wyrażenie użyte w sposób niedosłowny. Jak pisze Bloom:

Redefiniując niech mi wolno będzie powiedzieć, że trop jest zamierzonym błędem, odejściem od literalnego znaczenia, kiedy słowo czy wyrażenie opuszcza należne mu miejsce i zostaje użyte w niewłaściwym sensie. A zatem tropy to swoiste fałszerstwa, ponieważ każdy z nich (podobnie jak każda obrona, która również jest fałszerstwem) z konieczności jest interpretacją, a więc błędnym ujęciem. Innymi słowy, trop przypomina owe błędy dotyczące życia, o których Nietzsche mówi, że są dla życia niezbędne¹⁵⁰.

Retoryka jest dla Blooma orężem podmiotu walczącego z potęgą śmierci, oszukiwaniem jej. Znaczenie literalne jest bowiem tożsame z zastojem i śmiercią. Emblematycznym przykładem takiej walki jest – jak to słusznie podkreśla Agata Bielik–Robson – walka biblijnego Jakuba z jednym z Elohim, najprawdopodobniej z Aniołem Śmierci. Jakub nie daje mu się pokonać, ale wychodzi z tej walki ze strzaskanym biodrem, kulawy a więc skrzywiony. Dla Blooma błędne (krzywe) odczytywanie jest wyrazem naszego pragnienia, by mieć więcej życia („more life” – to właśnie po hebrajsku oznacza błogosławieństwo, o które tak zabiegał Jakub), jest ono mówieniem śmierci „jeszcze nie teraz”. Jak pisze:

¹⁴⁸ Ibidem, s. 89.

¹⁴⁹ Agata Bielik–Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. 47.

¹⁵⁰ Harold Bloom, „Mapa przekrzywień”, przeł. Adam Lipszyc w: *Literatura na świecie* 9–10/2003, s. 18.

Wiemy, że musimy błędnie interpretować (*misinterpret*) po to by znieść życie, tak jak musimy błędnie odczytywać innych by pozostali żywi w innym niż tylko minimalnym sensie. Konieczność błędnego odczytywania siebie nawzajem jest jedną z codziennych życiowych konieczności tak samo jak spanie czy jedzenie i jest tak powszechna jak światło czy powietrze¹⁵¹.

Tropem przypisanym *clinamen* jest ironia. O ile *clinamen* jest najważniejszym i najszerzej opisanym z sześciu rewizyjnych *ratio*, o tyle ironia jest dla Blooma „tropem tropów”, stanowi bowiem pierwsze i paradygmatyczne odejście od znaczenia dosłownego. W tradycyjnej definicji ironia oznacza „chwalić ganiąc” zakłada więc raczej przewagę stosującego ironię. U Blooma jest inaczej – ironia stanowi mechanizm obronny kogoś znajdującego się w gorszej pozycji: walczący o własną indywidualność adept czuje się słaby w obliczu usankcjonowanej przez tradycję mocy prekursora i jedynym sposobem odróżnienia się od niego zdaje mu się powtórzenie jego słów, ale w sposób ironiczny. Tym samym ironia jest narzędziem buntu, bunt ten jednak jest pełen smutnych autorefleksji. Ironia bowiem jest znakiem, że odpadliśmy od boskiej Pełni uosabianej przez tradycję i że spadamy. Zarazem jednak to ona stanowi o naszej podmiotowości. Jak pisze Agata Bielik–Robson:

Ironia – mroczne alter ego istnienia, wymykające się ontycznym ograniczeniom, cień rzucony na solidny świat faktów przez nieokiełznaną wolność negatywną – okazuje się mimo wszystko solą bytu, jego wewnętrznym źródłem energii¹⁵².

Poszczególnym rewizyjnym *ratio* oprócz tego, że zostają im przypisane tropy, odpowiadają także opisane przez Freuda mechanizmy obronne naszej psyche. Najogólniej rzecz ujmując, obrona u Freuda to proces psychiczny zwrócony przeciwko zmianie, która mogłaby naruszyć nasze ego. Jak możliwe jest ustanowienie między tymi mechanizmami, tropami literackimi i Bloomowskimi *ratio*, czy nie jest to wyłącznie arbitralna decyzja Blooma? Bloom broni swojego stanowiska mówiąc, że:

Jeśli tekst i psyche mogą się nawzajem reprezentować, to dzieje się tak dlatego, że każde z nich jest odejściem od literalnego znaczenia¹⁵³.

Przeprowadzanie odpowiedniości pomiędzy pozornie niezwiązanymi ze sobą pojęciami jest cechą krytyki antytetycznej, którą – zgodnie z własnymi deklaracjami – uprawia Bloom.

¹⁵¹ Harold Bloom, *Poetry and Repression. Revisionisma from Blake to Stevens*, Yale University Press, New Haven and London 1976, s. 140–141.

¹⁵² Ibidem s. 201.

¹⁵³ Harold Bloom, *Poetry and Repression. Revisionisma from Blake to Stevens*, op. cit., s.1–2.

Antytetyczność jest tu pojęta jako „zestawienie konkurencyjnych idei w równoległych strukturach, zwrotach i słowach; «antytetyczne» oznacza też jednak coś przeciwnego naturze, coś «wyobrażonego» w odróżnieniu od naturalnego¹⁵⁴. Bloom twierdzi, że natrafił na ten termin pisząc książkę o Yeatsie; Yeats natomiast zaczerpnął go z pracy Nietzschego *Z genealogii moralności*. Termin ten – w drugim ze wspomnianych znaczeń – występuje także u Freuda. Jak to się ma do poezji? Pisz Bloom:

To, co określiłem „rewizyjnych ratio”, to tropy i psychiczne obrony (jedne i drugie naraz lub z osobna) manifestujące się w poetyckich obrazach. Krytyk retoryczny może traktować obrony jako zamaskowane tropy. Psychoanalityk może traktować tropy jako zamaskowane obrony. Krytyk antytetyczny musi nauczyć się posługiwać jednym i drugim, opierając się na zasadzie substytucji rzeczy analogicznych, która jest tożsama z samym procesem poetyckim¹⁵⁵.

Obroną przypisaną *clinamen* jest to, co Freud nazywa reakcją upozorowaną, która polega na tym, że na poziomie świadomym pojawia się reakcja dokładnie odwrotna do tej, do jakiej dąży nieświadomy popęd. Ilustracją tej techniki obronnej może być matka, która na poziomie nieświadomym pragnie śmierci swojego dziecka, na poziomie świadomym zaś jest nadopiekuńcza.

Drugim aktem rewizjonistycznego dramatu jest *ratio*, które Bloom nazywa *tessera*. Słowo to nawiązuje do starożytnych kultów, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy (np. fragment rozbitego naczynia, który po połączeniu z innym fragmentem mógł z powrotem utworzyć całość), a Bloom zaczerpnął je od Jacquesa Lacana, którego teoria jest zarazem *tesserą* teorii Freuda. *Tessera* jest bowiem dopełnieniem i antytezą. Jak wyjaśnia Bloom:

W fazie *tessera* wyobraźnia poety późniejszego uzupełnia wiersz prekursorski, który bez tego dopełnienia – będącego, podobnie jak odchylenie, rodzajem rewizji – wydaje się niepełny, „urwany”. (...) *Tessera*, dopełniające ogniwo, to etap, w którym poeta usiłuje przekonać siebie (i nas), że Słowo prekursora straciłoby siłę oddziaływania, gdyby nie zbawcza moc, jaką niesie dopełniające Słowo efeba¹⁵⁶.

Tesserę szczególnie często, jak zauważa Bloom, stosują poeci amerykańscy (w odróżnieniu od poetów angielskich). Jeśli chodzi o przypisany jej trop retoryczny, *tesserze* odpowiada synekdocha, jeśli zaś chodzi o obronę psychiczną – Freudowskie zwrócenie się przeciwko sobie (odwrócenie),

¹⁵⁴ Harold Bloom, „Mapa przekrzywień”, przeł. Adam Lipszyc w: *Literatura na świecie* 9–10/2003, s. 11.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁵⁶ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s. 109.

Trzecia faza to *kenosis*, czyli powtórzenie i nieciągłość. Nazwa ta pochodzi z listów świętego Pawła, u którego oznacza ukorzenie się Jezusa pozbywającego się boskości, by stać się człowiekiem. Polega ona na tym, że, jak pisze Bloom:

Poeta późniejszy, z pozoru wyzbywając się natchnienia, swej wyobrażonej boskości, korzy się – zupełnie jakby przestawał być poetą. Dokonuje tego jednak w taki sposób, że strąca z piedestału także prekursora, dzięki czemu późniejszy wiersz nie jest świadectwem tak zupełnej pokory, jak mogłoby się wydawać¹⁵⁷.

Jest to ruch „pustoszenia” (*emptying*), którego poeta dokonuje w stosunku do siebie, nieciągłość umożliwiającą powstanie wiersza, który nie jest wyłącznie powtórzeniem wiersza prekursora. O ile dla fazy *clinamen* emblematyczna była postać Szatana, o tyle fazie *kenosis* odpowiada Adam nazywający rzeczy po raz pierwszy. Jest to pewien mechanizm zerwania, podobny do mechanizmów obronnych psyche walczącej z przymusem powtarzania. Jak słusznie zauważa Agata Bielik-Robson, w teatrze romasnu rodzinnego ilustracją *kenosis* jest syn, który naśladuje ojca zarazem go parodiując. Jest to celowo złe powtórzenie, które ma ośmieszyć prekursora. Tropem retorycznym odpowiadającym *kenosis* jest metonimia, natomiast psychiczną obroną – „odczynianie” (wiążące się z pokutą, obmywaniem do czysta, przerywaniem kompulsywnego przymusu powtarzania). Jak pisze Bloom, *kenosis* jest *ratio* dużo bardziej ambiwaletnym niż *clinamen* czy *tessera*, jest bowiem swojego rodzaju wyrzeczeniem; poeta umniejszając siebie umniejsza zarazem prekursora. Jak pisze Agata Bielik-Robson:

Kenosis jest zatem najciemniejszym ze wszystkich *ratio*, ponieważ jest fazą najbrudniejszych (choć ciągle legitymizowanych) sztuczek przeciwko prekursorowi. Przymiotnik „ciemny” jest i tak jednym z ulubionych Bloomowskich słów–kluczy, ale w jego opisie *kenosis* pojawia się wyjątkowo obficie: *kenosis* jest prawdziwym poetyckim „jądrem ciemności”. Akt szyderczego oddzielenia, dokonywany przez naszego Adama *in spe*, rozgrywa w odludnym miejscu, w odosobnieniu wstydu, winy i resentymetu¹⁵⁸.

Zarazem jednak ten mrok jest niezbędny do pojawienia się czegoś nowego (świeżego, Adamowego wiersza) i wyjścia poza przymus powtarzania.

Kolejne *ratio* to *demonizacja*, czyli ruch w stronę osobistej Kontrwzności w reakcji na Wzniosłość prekursora. Termin ten nawiązuje do demonów z tradycji neoplatońskiej, które stanowiły byt pośredni pomiędzy ludzkim a boskim. Właśnie to, co demoniczne czyni człowieka

¹⁵⁷ Ibidem, s.58.

¹⁵⁸ Agata Bielik-Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, Northwestern University Press Evanston, Illinois, 2011, s. 243.

poetą, a efeba silnym poetą. Młody poeta odkrywa w sobie boską iskrę, cząstkę pneumy, pojmuje czym jest wieszczanie, które umożliwia mu stworzenie własnego *Counter-Sublime*. Jak podsumowuje to Bloom:

Późniejszy poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem. Dokonuje tego we własnym wierszu, sytuując go wobec wiersza macierzystego w taki sposób, by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego drugiego¹⁵⁹.

Demonizacji odpowiadają hiperbola i wyparcie. U szczytu Kontrwniosłości (kompensując szok, jaki wywołała w poecie jego własna ekspansywna demonia), rozpoczyna się kolejna faza – *askesis*. Upojona Kontrwniosłością jaźń poety rozdyma się jak królik – król duchów z wiersza Stevensa, musi więc dokonać samoczyszczenia. Jak pisze Bloom:

Tak rozdęty poeta stanie się rysą w przestrzeni, jeśli natychmiast nie dokona takiego samookaleczenia, które nie pociągnie za sobą dalszego odpływu natchnienia. Nie może sobie pozwolić na kolejną kenosis. Najkorzystniejszą taktyką jest samoograniczenie, zrzeczenie się jakiejś części siebie, które stanie się kolejnym krokiem na drodze poetyckiej indywiduacji. *Askesis*, jako skuteczna obrona przeciwko lękowi przed wpływem, oznacza kolejny rodzaj redukcji poetyckiej jaźni najczęściej opisywany jako oczyszczające oślepienie, albo przynajmniej przesłonięcie widoku. Realność innych jaźni oraz wszystkiego, co zewnętrzne, ulega zatarciu, dopóki nie wyłoni się nowa odmiana surowości, której retoryka będzie, w mniejszym lub większym stopniu retoryką solipsyzmu¹⁶⁰.

Agata Bielik-Robson opisuje fazę *askesis* zwrotem *less is more*; adept bowiem, aby zobaczyć co właściwie jest jego własne, a co jeszcze należy do prekursora, dokonuje bolesnego samograniczenia, aktu ascezy. Bloom mówi, że używa tego terminu w takim znaczeniu jak presokratycy, np. Empedokles. Ilustracją tego stanu w romansie rodzinnym, jest sytuacja, gdy dziecko wyrzeka się aktywności, do których ma talent, tylko dlatego, że są mu one narzucane przez rodziców. Na tej samej zasadzie Wordsworth dokonał samograniczenia wyrzekając się narracji awanturniczej, Stevens zaś – rezygnując z emersonowskiego orfizmu. *Askesis* przypisane są odpowiednio metafora i sublimacja.

Ostatnią w tej typologii uników jest *apophrades*. W starożytnych Atenach słowo to oznaczało ponure, pechowe dni wiosennych Antesteriów, kiedy zmarli wracali do swoich dawnych domów. Wraz z tym ostatnim etapem zostaje zatoczone pełne koło; jak pisze Agata Bielik-Robson:

¹⁵⁹ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit, s. 58.

¹⁶⁰ Ibidem, s.161.

(...) teraz to efeb wydaje się silniejszy od swego prekursora, którego dzieło – i jest to ostateczny triumf wielkiego „kłamstwa przeciw czasowi” – wydaje się jedynie bladą kopią ucznia. Z pozoru uczeń umiera, pogodzony z wpływowym idiomem swego prekursora – tak naprawdę jednak „umiera na swój własny sposób”, tym samym przewyższając opresję wpływu.

Porządek czasu, z pozoru nienaruszalny, zostaje w ten sposób chytrze odwrócony – chytrze, ponieważ owego *lying against time* mogła dokonać jedynie chytrość życia, nieustannie posługująca się obronnym oszustwem¹⁶¹.

Jak zwraca uwagę Bielik–Robson, to właśnie *apophrades*, które zdaje się wieńczyć tę odyseję zmagania się poety z wpływem jest (wraz z *tessera*) najslabiej opisanym ratio. Nie jest też bynajmniej *happy-endem*, Bloom zanadto jest gnostykiem, by na to pozwolić. Zwycięstwo młodego poety jest gorzkie, wiele go kosztowało, nie jest też wcale dopełniającym gestem wdzięczności wobec prekursora, lecz kolejnym podstępem, kolejnym nieczystym zagranie, przez które efeb próbuje uszczknąć dla siebie cząstkę nieśmiertelności, jaką jest sława jego poetyckiego ojca. Pod koniec cyklu wydaje się bowiem, że to prekursor naśladuje efeba. Temu etapowi odpowiadają *metalepsis* i *introjekcja* (projekcja).

Warto jeszcze dodać, że Bloom łączy swoje ratio w dialektyczne pary: *clinamen/tessera*; *kenosis/demonizacja*; *askesis/apophrades*, przy czym każda para działa zgodnie z luriańskim wzorem ograniczenia/substytucji/reprezentacji. Tropy (i odpowiadające im obrony) Bloom dzieli z kolei na tropy ograniczeń, do których należą ironia, metonimia i metafora oraz tropy reprezentacji, do których należą synekdocha, hiperbola i *metalepsis*. Tropy ograniczające są aktami rezygnacji, które dopiero szykują miejsce dla tropów własnej twórczej wyobraźni. Te dialektyczne pary i powiązania tworzą to, co Bloom nazywa mapą przekrzywień (*a map of misreading*), która ma według niego ma stanowić uniwersalne narzędzie do odczytywania wierszy.

*

Jak ocenić koncepcję Blooma? Czy jest to tylko „teoria poezji”, czy też rzeczywiście jest w niej coś więcej, coś co mogłoby okazać się inspirujące dla filozofii? Adam Lipszyc dopatruje się w teorii Blooma niezwykle ciekawej koncepcji antropologicznej. Mnie jednak szczególnie trafny wydaje się trop, którym idzie Agata Bielik–Robson, która nazywa ją mitologią w takim znaczeniu, jakie nadaje jej Fryderyk Schlegel w swej „Mowie o mitologii”. Jak pisze:

¹⁶¹ Agata Bielik–Robson, „Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości”, w: Harold Bloom Lęk przed wpływem, op cit, s. 235.

Nowoczesna mitologia, jaką w rezultacie otrzymujemy, ma wszelkie zalety starych systemów mitologicznych – otacza życie jednostki „tajemniczą aurą”, nie rezygnując przy tym z nadania mu sensu – a zarazem korzysta z typowo nowożytnych języków wyjaśniających, jak nietzscheańska geneologia czy freudowska psychoanaliza. Nie poddaje się jednak ich naturalnie redukcyjnej, odczarowującej sile ciążenia, która niszczy delikatny przedmiot opisu. Przeciwnie, z determinacją godną prawdziwie „silnego poety” wchłania je w obszar *subtler language*, języka stworzonego do jednego tylko celu: czulego naświetlenia poetyckiej *Bildung*, procesu, którego istotą jest dojrzewać w ukryciu¹⁶².

Cały wysiłek językowy Blooma, którego efektem jest jego nowatorski i poetycki styl jest próbą uniknięcia redukcjonizmu, nietzscheanizmu i psychoanalizy. W swojej najnowszej książce o Bloomie (*The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*)¹⁶³ Bielik–Robson określa koncepcję Blooma mianem „witalizmu antytetycznego”. Jak sama pisze, czuła zawsze głębokie powinowactwo duchowe z Bloomem a jego „agoniczna” postawa wobec oferty współczesnej filozofii współgrała z jej własną silną potrzebą „odmiennej narracji”:

(...) w tej książce staram się dowieść, że agoniczna postawa Blooma wobec zachodniej tradycji filozoficznego *logos* (słowa), której kulminacją był jego spór z dekonstrukcjonizmem, zdołała wytworzyć silną „kontranarrację” *davhar* (oznaczającego po hebrajsku „słowo”), prawdziwie nową postawę czerpiącą „ze źródeł judaizmu”, którą zdecydowałam się nazwać „witalizmem antytetycznym”¹⁶⁴.

Witalizm antytetyczny to stanowisko, które nie ma nic wspólnego z niemiecką filozofią życia, ma natomiast wiele wspólnego z hebrajskim pragnieniem błogosławieństwa *l'chaim* (które, jak lubi powtarzać Bloom, oznacza właśnie „więcej życia”) wiąże się także z romantyczną wizją życia przeciwstawionego naturze. Ten swoisty witalizm nie ma nic wspólnego z naturalizmem, jest wręcz antynaturalistyczny; chce bowiem przekroczyć fizyczne ograniczenia, przeciwstawić się śmierci w każdej jej formie. Jak pisze Bielik Robson, w swojej niezgodzie na filozoficzną naukę „dobrej śmierci” Bloom czerpie z różnych źródeł – hebrajskiej teologii, romantycznego pragnienia nieśmiertelności, pragmatystycznego negowania śmiertelności filozoficznego sceptycyzmu – i tworzy z tej mieszanki swoją własną strategię obrony życia, będącą zarazem, jak na to wskazuje motto *Lęku przed wpływem*, obroną poezji.¹⁶⁵

¹⁶² Ibidem, s.226.

¹⁶³ Pisząc o *The Saving Lie* korzystałam ze swojego artykułu „Witalizm antytetyczny Harolda Blooma” opublikowanego w *Literaturze na Świecie* 5–6/2014, s. 398–403.

¹⁶⁴ Agata Bielik–Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, op. cit., s.4–5.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 24.

Fascynacja hebrajskim witalizmem, której Bloom daje wyraz w swojej *The Book of J* ma olbrzymi wpływ na jego procesualną koncepcję twórczości poetyckiej:

Dla Blooma – pisze Bielik–Robson – życie, figuracja i witalność są synonimami. A „więcej życia” oznacza nie tylko ilościowe powiększenie, ale radykalną zmianę jakości: to życie zintesyfikowane i przekształcone w twórczą zasadę ekspansji, która nie zna granic ani żadnych barier (...). Nie jest to wegetatywne życie z mitycznego cyklu życiowego, który opiera się właśnie na ograniczeniach, ale życie w czystej kwintesencji, wyabstrahowane, oczyszczone i przekształcone w wolę (...) ¹⁶⁶.

Tytuł *The Saving Lie* („Zbawienne kłamstwo”) nawiązuje do zamierzonego błędu (*willing error*), który według Blooma jest naszym jedynym wybawieniem w uniwersum śmierci:

Kiedy żadne światło objawienia nie wypełnia gnostyckiej *kenomy* (pustki), zwolnionej i opuszczonej przez Boga; gdzie wszystkie widzialne światła są lucyferyczne, a wszystkie prawdziwe iskry leżą uśpione w ciemności „bezwieżdnej nocy” – jedyna szansa (nadzieja byłaby chyba zbyt mocnym słowem) polegałaby na upartej negacji położenia w jakim się znajdujemy; pełnym determinacji „zamierzonym błędzie” przeciwko literalności nagich, ścierających się mechanicznych sił, które potraktowane dosłownie oznaczają wyłącznie śmierć ¹⁶⁷.

W tym teatrze uników kształtuje się silna podmiotowość:

To właśnie ten imperatyw by strzec życia, nawet – a raczej zwłaszcza – wtedy kiedy nie jest ono niczym więcej niż błędem, leży u podstaw uporczywej obsesji Blooma związanej z przekonaniem, że podmiot, który stoi na najsilniejszą literaturą to jaźń wyposażona w nadzwyczajne umiejętności kłamania ¹⁶⁸.

Chociaż Bloomowi jest zaskakująco blisko do późnego Derridy z jego niezwykle pojemną koncepcją tekstu, to jednak istnieje między nimi zasadnicza różnica. Ujmuje ją lapidarnie przywoływany przez autorkę Christopher Norris: „Bloom chce zatrzymać proces dekonstrukcji w punkcie, w którym jeszcze można ocenić rangę poety odnosząc się do jego potężnej woli ekspresji” ¹⁶⁹. I rzeczywiście, jak pisze sam Bloom:

¹⁶⁶ Ibidem, s. 260.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 19.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 97.

¹⁶⁹ Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, cyt. za: Agata Bielik–Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, op.cit, s. 333.

Być może istnieją teksty bez autorów, artykułowane przez pustkę, ale silny poeta posiada radykalną oryginalność, przywracającą naszej perspektywie agoniczny obraz człowieka, który cierpi, człowieka, który myśli, człowieka, który pisze, człowieka, który chce coś wyrazić (...) ¹⁷⁰.

Bielik–Robson pokazuje, że Bloom był zanadto romantykiem i gnostykiem, by zgodzić się z dekonstrukcjonistami. A właśnie wtedy, gdy Bloom pisał o swojej romantycznej *visionary company*, na kampusie w Yale pojawił się dekonstrukcjonizm niczym czarna wieża z tak lubianego przez niego wiersza Browninga „Childe Roland To Dark Tower Come”. Jak zauważa Bielik–Robson:

Zatem, będąc prawdziwym współczesnym romantykiem, napotkał dekonstrukcjonizm w ten sam sposób w jaki jego przodkowie stawiali czoło naturze traktując ją jako „wielkie inne”, które wedle słów Wordswortha nie może być „odłożone na później”. Cykle, domknięcia, rytmy, powtarzające się struktury, zanik poszczególności i subiektywności, obsesja Prawdy kosztem fantazji, negatywności i wyobraźni – to wszystko stanowiło wyzwanie, przed którym zatwardziały romantyk nie mógł się cofnąć ¹⁷¹.

W związku z tym, jak pokazuje Bielik–Robson, recepcja Blooma w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wyglądała tak, że Bloom był chwalony za związki z dekonstrukcjonizmem i podkreślanie retoryczności języka, choć jednocześnie zarzucano mu, że nie jest dostatecznie radykalny i że opierając swoją koncepcję na kompleksie Edypa, osuwa się w pułapkę psychologizmu (de Man) oraz że nie potrafi zrezygnować z tradycyjnej koncepcji podmiotu. Jak argumentuje Bielik–Robson, zabrakło debaty między Bloomem a przedstawicielami dekonstrukcjonizmu. Bloom wydał *Lęk przed wpływem* w 1973 roku, czyli w czasie, gdy dekonstrukcjonizm był najbardziej radykalny w swoich tezach o śmierci autora. Gdy dekonstrukcjonizm łagodniał, Bloom zaangażował się w radykalną obronę zachodniego kanonu. W związku z tym teorię Blooma zaczęto uważać za ekstrawagancką idiosynkrazję, z którą nie można wejść w dialog. Jak jednak błyskotliwie pokazuje Bielik–Robson, koncepcja narcyzmu późnego Derridy zaskakująco współgra z koncepcją narcyzmu, którą można wyłuskać z pism Blooma, przede wszystkim z *Mapy przekrzywień*. Bloom nie walczy z tuzami dekonstrukcjonizmu takimi jak Derrida czy De Man, o których pisze przychylnie, lecz raczej z „adeptami szkoły resentymentu”, którym zarzuca uprzywilejowanie teorii kosztem literatury. Bloom nigdy nie zgodziłby się z krytykami, którzy sprowadzają literaturę do treści filozoficznych, czy walorów poznawczych. Zarazem jednak nie sposób traktować Blooma po prostu jako stronnika poezji w pradawnym sporze z filozofią – jakkolwiek sam Bloom tak się właśnie określa. Jak bowiem pisze Bielik–Robson:

¹⁷⁰ Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels*, cyt za: Agata Bielik–Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, op.cit, s. 93.

¹⁷¹ Agata Bielik–Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, op. cit, s. 26.

(...) jego odkrycie kłamiącego ja wznosi się ponad tę starożytną opozycję i stwarza perspektywę, z których filozofia przywiązana do prawdy i wyłącznie do prawdy, może wreszcie zacząć korzystać. Dekonstrukcjonizm wynosił literaturę nad filozofię, ale paradoksalnie właśnie ze względu na jej wyższą filozoficzną samoświadomość, która wie, że w sposób nieunikniony gubi prawdę w labiryncie języka. Bloom z drugiej strony daje literaturze pierwszeństwo wobec innych rodzajów dyskursu ze względu na jej większą świadomość kłamstwa, której rezultatem jest to, co nazywa on zamierzonym błędem, a co oznacza retoryczną figuralność¹⁷².

Figuratywne pisanie – literatura – jest świadomym kłamstwem, mającym na celu uniknięcie śmierci, która dla Blooma jest tożsama ze znaczeniem literalnym.

Bo, jeśli rację ma Arystoteles powiadając, że prawda jest jedna a możliwości błędu wiele, istota pojedynczości musi leżeć w zamierzonym błędzie – w oszustwie. Jednostka, która chce potwierdzić swoje własne prawo do pojedynczości wobec „splendoru kultury”, musi wybrać krętą drogę błędu, która jedynie obiecuje szansę indywidualizacji. Piękno, dobro i prawda mają już swoich reprezentatów, dla efeba jedynym wyjściem jest odstępstwo – kłamstwo, oszustwo, pozór, błąd. Stanisław Brzozowski w swoich *Głosach wśród nocy*, studiach nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej, nazywa to stadium „romantyzmem negacji” – kiedy żadna afirmacja nie jest możliwa, jednostka musi przeczyć, nawet wbrew sobie samej, by uwolnić się od opresji ogólności¹⁷³.

Jak przyznaje jednak sama Bielik–Robson, jej próby „ufilozoficznienia” Blooma są ryzykowne, jest on bowiem teoretykiem paradoksalnym („bardziej zainteresowanym tym, co żywe i poszczególne niż generalizującą «szarością» teorii”¹⁷⁴). Bloom – pisze Bielik–Robson – nie jest z pewnością kimś, kto utożsamiałby się z filozofią jako dyscypliną. Filozofii nie lubi i nie ceni, uważając ją za całkowicie martwą dziedzinę, za wypchanego ptaka na półce. Ma tu jednak na myśli filozofię przez duże „F”, nie zaś filozofię pojmowaną na sposób Rorty’ego. Jak mówi bowiem w rozmowie z Robertem Moynihanem zapytany o inspirację pragmatyzmem:

Pragmatyzm – Williama Jamesa, Charlesa Sandersea Peirce’a czy kogokolwiek innego – przyjmuję tylko w sensie filozoficznym, o jakim mówi Richard Rorty. Z Rorty’ego biorę jedynie bardzo trafną myśl, że wyjątkowo głupio jest mówić, iż krytyka literacka potrzebuje filozoficznych podstaw. To tak jakby się twierdziło, że nauki powinny się opierać na świętych tekstach. Filozofia jest martwa. To wypchany ptak. Jest skończona¹⁷⁵.

¹⁷² Agata Bielik–Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, op. cit., s.99.

¹⁷³ Ibidem, s.238

¹⁷⁴ Ibidem, s.23.

¹⁷⁵ „Filozofia to wypchany ptak”. Z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan, przeł. Adam Lipszyc, *Literatura na świecie* 9–10/2003, s.364.

W sporze filozofii z poezją Bloom opowiada się jednak po stronie poezji. Jak twierdzi:

Uwewnętrznianie poezji Szekspira, Milтона, Whitmana lepiej uczy jasnego myślenia niż czytanie Platona. Nie możemy wszyscy zostać filozofami, ale możemy pozostać po stronie poetów w ich pradawnym sporze z filozofią, która może być sposobem życia, ale której studiownie oznacza śmierć¹⁷⁶.

W innym miejscu o filozofii (przede wszystkim zaś o *Państwie* Platona) pisze tak:

Nie czytam Hume'a i Wittgensteina, chyba, że szukam przykuwających uwagę aforyzmów. Mówię to po, aby przyznać, że *Państwo* mnie zasmuca. Tak jak co pół roku czytam na nowo doskonale kwaśną *A Tale of a Tub* Jonathana Swifta, by zepsuć sobie nastrój, tak samo regularnie czytam na nowo *Państwo* by zdobyć mądrość, która przytemperuje moją furię przeciwko wszelkim ideologiom¹⁷⁷.

Filozofii Bloom przeciwstawia rodzaj myślenia, który nazywa spekulacją, a za jej mistrza uważa Freuda. Spekulacja, w przeciwieństwie do filozofii, która jest przygotowaniem do śmierci, jest namysłem nad życiem. Lubi też zadawać biblijne pytanie „gdzie można znaleźć mądrość?” (*where shall wisdom be found?*). Otóż mądrość według Blooma można znaleźć przede wszystkim w wielkich dziełach literatury. W książce *Where Shall Wisdom Be Found?* (dedykowanej notabene Richardowi Rorty'emu) znajdziemy następującą galerię postaci: Hioba, Eklezjastę, Platona (jako antybohatera), Homera, Cervantesa, Szekspira, Montaigne'a, Bacona, Samuela Johnsona, Goethego, Emersona, Nietzschego, Freuda, Prousta, Świętego Tomasza i Świętego Augustyna. Mądrość jest dla Blooma czymś „zawieszonym pomiędzy ironią a tragedią”¹⁷⁸. Literatura mądrościowa uczy nas akceptowania naturalnych ograniczeń. Jest to więc znaczenie mądrości, o którym pisze przywoływany przez Blooma Pierre Hadot. Jak zauważa Bloom, nawiązując do Gerhoma Scholema:

Mądrość, nieważne czy ezoteryczna czy nie, wydaje mi się doskonałością, która albo nas pochłania albo nas niszczy, w zależności od tego z czym do niej przychodzimy¹⁷⁹.

Biblia (szczególnie tak zwana Księga J, której autorstwo przypisuje kobiecie, Jahwistce) jest dla Blooma przede wszystkim wspaniałą opowieścią, pełną psychologicznej mądrości (Bloom

¹⁷⁶Harold Bloom, *Where Shall Wisdom be Found?*, Riverhead Books, New York 2004, s.66.

¹⁷⁷ Ibidem, s.37

¹⁷⁸ Ibidem, s.4.

¹⁷⁹ Ibidem, s.3.

porównuje ją w tym względzie do powieści Jane Austen). Co warto podkreślić, Bloom zaciera granicę między literaturą świecką a sakralną. W książce *Ruin The Sacred Truths* pisze:

Przekonanie o tym, że pewne prawdziwe dzieła literackie są bardziej świeckie czy sakralne od innych, wydaje mi się pozbawione sensu. Poezja i sąd (*belief*) wędrują razem i osobno w kosmologicznej pustce wyznaczonej przez prawdę i znaczenie. Gdzieś między prawdą a znaczeniem znajdziemy zbitek opisów Boga¹⁸⁰.

Czym jest jednak mądrość jeśli osiągamy ją czytając w samotności? Bloom wielokrotnie podkreśla unikatowość aktu samotnego czytania i w przeciwieństwie do Rorty'ego nie uważa, aby czytanie mogło kogoś uczynić lepszym człowiekiem czy lepszym obywatelem:

Wnikliwa lektura Kanonu nie czyni nikogo lepszym ani gorszym człowiekiem, bardziej użytecznym ani bardziej aspołecznym obywatelem. Dialog umysłu z samym sobą nie jest w pierwszym rzędzie składnikiem rzeczywistości społecznej. Wszystkim, co może nam dać Kanon Zachodu, jest umiejętność czynienia właściwego użytku z naszej samotności, której ostatecznym kształtem jest konfrontacja z własną śmiertelnością¹⁸¹.

Czym jest dla Blooma kanon? To przede wszystkim autorzy, którzy udowodnili, że są silnymi poetami, którzy wykuli sobie miejsce w tradycji. Kryterium kanoniczności jest to, czy odczuwamy potrzebę, by przeczytać dany tekst jeszcze raz. Najgłupszy sposób na obronę kanonu, uważa Bloom, to odwoływanie się do jego rzekomo uniwersalnych, moralnych czy społecznych wartości. Jak powiada: „Głupia piosenka Szekspira zrobiła więcej dla biednych i uciśnionych niż marksizm i feminizm razem wzięte”¹⁸². Bloom w swoim wyborze lektur i w tym, czego uczy swoich studentów, kieruje się tylko trzema kryteriami, którymi są „estetyczna wielkość, moc intelektu i mądrość”¹⁸³. Silnie przeciwstawia się feministycznym i multikulturalistycznym roszczeniom do otwarcia kanonu, zdecydowanie broniąc wartości czysto estetycznych i powiadając, że wybieramy sobie książki, które chcemy czytać ciągle na nowo, tak samo jak wśród wielu poznanych ludzi wybieramy sobie tych kilku, z którymi chcemy się przyjaźnić. Czasu jest bowiem tak mało... Potrzebujemy kanonu, ponieważ jak pisze Bloom „jesteśmy śmiertelni i przyszliśmy na świat dość późno. Czasu jest niewiele i kiedyś się skończy, natomiast do przeczytania jest więcej niż kiedykolwiek”¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, s.4.

¹⁸¹ Harold Bloom, „Podzwonne dla kanonu”, przeł. Marcin Szuster, w: *Literatura na świecie* 9–10/2003 s. 184.

¹⁸² Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace&Company, New York, San Diego, London, 1994: , s. 444.

¹⁸³ Harold Bloom, *Where Shall Wisdom be Found?* , op. cit, s. 1.

¹⁸⁴ Harold Bloom, „Podzwonne dla kanonu”, przeł. Marcin Szuster, w: *Literatura na świecie* 9–10/2003 s. 184.

Centrum kanonu i niewyczerpaną skarbnicą mądrości jest dla Blooma Szekspir. Szekspir, jak dowodzi Bloom w swojej książce *Shakespeare. The Invention of the Human*, pomaga nam rozumieć nas samych, ponieważ to on nas „wymyślił”. Zdaniem Blooma:

Bez Szekspira, nie ma kanonu, ponieważ bez Szekspira nie potrafilibyśmy rozpoznać siebie samych, bez względu na to kim jesteśmy. Szekspirowi zawdzięczamy nie tyle opis naszego postrzegania samych siebie, co samo postrzeganie samych siebie. Różnica między Szekspirem a jego najbliższymi rywalami jest różnicą zarazem stopnia i jakości – i ta podwójna różnica stanowi o istnieniu i niezbędności Kanonu. Bez Kanonu przestajemy myśleć. Możemy w nieskończoność idealizować na temat zastąpienia estetycznych standardów względami etnicznymi czy genderowymi, [choć] nasze społeczne cele mogą w istocie być szczytne. Ale tylko siła może stanowić o sile, jak ciągle powtarza nam Nietzsche¹⁸⁵.

Wszystko, co Freud miał do powiedzenia o naszej psychice było już według Blooma obecne w twórczości Szekspira. W istocie Freud cierpiał na kompleks Hamleta – wypierał się swojego prekursora. Jak bowiem pisze Bloom:

Po Jezusie, Hamlet jest najmocniej obecną postacią w zachodniej świadomości, nikt się do niego nie modli, ale nikt nie jest w stanie go uniknąć. (...) Powszechnie obecny a jednocześnie zawsze do końca nieznany, enigmatyczny Hamlet jest emblematyczny dla enigmy samego Szekspira – dla wizji, która jest jednocześnie wszystkim i niczym, osoby, która była (jak uważał Borges) każdym i nikim, dla sztuki tak nieskończonej, że zawiera ona w sobie nas samych i będzie najprawdopodobniej zawierała tych, którzy przyjdą po nas¹⁸⁶.

Musimy czytać Szekspira a także Dantego, Cervantesa i innych kanonicznych autorów, by wzmacniać naszą świadomość. To, w jaki sposób wielkie dzieła literatury pogłębiają nasze rozumienie siebie samych, nie ma nic wspólnego ze wskazówkami jakich mogą nam udzielić filozofia, religia czy różne ideologie. Bloom przedkłada literaturę nad inne formy dyskursu ponieważ ma ona większą świadomości tego, czym jest opisywane przez niego oszukiwanie czasu (*lying against time*), które znajduje swój wyraz w retorycznych tropach.

*

Zbliżając się do końca tego rozdziału chciałabym dokonać nieco przewrotnego zabiegu, a mianowicie zastanowić się, na ile oryginalna jest koncepcja Blooma. W tym celu postaram się

¹⁸⁵ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, op. cit, s. 40–41.

¹⁸⁶ Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of The Human*, Riverhead Books, New York 1998, s. XXI.

wytropić jego prekursorów; tych, do których Bloom się przyznaje i tych, do których się nie przyznaje. Na początek jednak chciałabym się przyjrzeć samemu pojęciu oryginalności. Oryginalnością w literaturze i sztuce jako pierwszy zajmował się Kant w swojej *Krytyce władzy sądzienia*. Jak pisze teoretyk literatury, Derek Attridge:

(...) Wysoko ceniona oryginalność – coś innego niż prosta nowość – wytwarza szczególny rodzaj różnicy względem tego, co było wcześniej, różnicy zmieniającej dany obszar i umożliwiającej późniejsze praktyki. (Jest to prawdziwe w nauce, tak samo jak w dziedzinie sztuki.) Pierwszym myślicielem posługującym się tym rozróżnieniem był Kant. Jego istotny wkład polegał na tym, że wyraźnie odróżnił on oryginalność jako czystą różnicę – „może istnieć też oryginalny nonsens”, jak zaznaczał – od tego, co nazywał on „egzemplaryczną oryginalnością”, czyli takim rodzajem oryginalności, który jako wytwór geniuszu tworzy nie tylko wzór metodycznej reprodukcji dla przyszłych artystów pozbawionych geniuszu, choć biegłych w wykorzystywaniu nowych trendów, ale, co ważniejsze, jest bodźcem dla przyszłych geniuszy do dalszego rozwijania egzemplarycznej oryginalności. Artyści pierwszego rodzaju, odkrywając zasady, wedle których oryginalne dzieło zostało stworzone, tylko je „imitują”; natomiast artyści drugiego rodzaju „postępują za nim”, odnajdując nowe sposoby oryginalnej odpowiedzi na jego oryginalność¹⁸⁷.

Jak widzimy, kantowskie pojęcie geniuszu i „egzemplarycznej oryginalności” jest bardzo zbliżone do Bloomowskiego pojęcia „silnego poety” i „silnego odczytania” (*strong misreading*). Bardzo w duchu Kanta pisze o oryginalności bezpośredni prekursor Blooma, T.S. Eliot. Bloom, co warto tu zauważyć, stosuje zabieg, który sam wykrywa u poetów, a mianowicie przyznaje się do słabszych prekursorów by usunąć w cień, tego u którego jest najbardziej zadłużony. Jak bowiem pisze w *Lęku przed wpływem*:

O ile mogę to stwierdzić sam, największy wpływ na teorię wpływu przedstawioną w tej książce wywarli Nietzsche i Freud. Nietzsche jest prorokiem tego, co antytetyczne, a *Z genealogii moralności* to najgłębsze znane mi studium rewizjonistycznych i ascetycznych rysów temperamentu estetycznego. Z kolei Freudowskie mechanizmy obronne i ich ambiwalentna natura stanowią najbliższą analogię do zabiegów rewizyjnych, rządzących relacjami wewnątrzpoetyckim¹⁸⁸.

O Eliocie natomiast Bloom pisze zdawkowo, a jednocześnie w sposób zdradzający niepokój co do oryginalności własnej koncepcji:

¹⁸⁷ Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 60.

¹⁸⁸ Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, op. cit., s.52.

A tak w ogóle, czym jest Wpływ Poetycki? Czy badania nad nim mogą być czymś więcej, niż znużającym tropieniem źródeł i liczeniem aluzji – czynnościami, w których uczonych wyręczą niedługo komputery? Czyż Eliot nie pozostawił po sobie doktryny, zgodnie z którą dobrzy poeci kradną umiejętnie, a słabi zdradzają źródło swoich zapożyczeń?¹⁸⁹

Przytaczając popularny aforyzm Eliota Bloom dystansuje się od poglądów, które ten wyraził w swoim głośnym eseju „Tradycja i talent indywidualny”. Z pozoru są one sprzeczne z poglądami Blooma: gnostycka koncepcja Blooma mówi o agonii i nieustannym, mrocznym niepokojem jakim jest lęk przed wpływem, tymczasem u Eliota mamy do czynienia z dostojnym przepływem przekazywanej tradycji. Jak pisze Eliot:

W poezji nie ma poza tym zjawiska absolutnej oryginalności i wolności od długów wobec przeszłości. Kiedy tylko rodzi się jakiś Wergiliusz, jakiś Dante, jakiś Szekspir czy Goethe, zmianie ulega cała przyszłość poezji europejskiej. W trakcie życia wielkiego poety pewne rzeczy stają się raz na zawsze i nie można osiągnąć ich po raz wtóry. Z drugiej jednak strony, każdy wielki poeta dodaje coś do skarbca, z którego czerpać będą przyszli twórcy¹⁹⁰.

Młody adept poezji powinien posiadać dość erudycji i tego, co Eliot nazywa „zmysłem historycznym”, by uświadamiać sobie, że:

Istniejące zabytki tworzą pewien ład idealny stosunku wzajemnego i ład ten zmieniony zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego (rzeczywiście nowego) dzieła sztuki. Istniejący ład kompletny jest przed pojawieniem się nowego dzieła; jeżeli układ ma przetrwać po wtargnięciu nowości, cały istniejący układ ulec musi choćby minimalnej zmianie; w ten sposób stosunki, proporcje, walory każdego dzieła sztuki względem całości na nowo się dopasowują; na tym polega harmonizacja starego i nowego¹⁹¹.

Posiadając ów zmysł historyczny (a według Eliota powinien mieć go każdy, kto po ukończeniu dwudziestu pięciu lat chce nadal pisać wiersze) przystępujemy z pokorą do tradycji i uświadamiamy sobie, że bez niej nie istniejemy; nasza indywidualność istnieje bowiem tylko w odniesieniu do tego, co było. Jak pisze Eliot:

¹⁸⁹ Ibidem, s. 75.

¹⁹⁰ T.S. Eliot, „Jedność kultury europejskiej”, przeł. Magda Heydel w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. Magdalena Heydel, Maria Niemojewska, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 253.

¹⁹¹ T.S. Eliot „Tradycja i talent indywidualny” przeł. Helena Pręczkowska w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, op. cit, s. 26.

Żaden poeta, żaden w ogóle artysta, nie posiada pełnego znaczenia w oderwaniu. Uchwycić to znaczenie, ocenić go znaczy ocenić jego stosunek do poetów i artystów nieżyjących. Nie można go oszacować w izolacji. Trzeba postawić dla kontrastu i porównania wśród umarłych¹⁹².

Te słowa zaś już bardzo przypominają koncepcję podmiotowości zależnej obecną w pismach Blooma. Przytoczmy kolejny cytat z Eliota, który brzmi zupełnie jak Bloomowski opis ostatniego ze starć rewizyjnych, *apophrades*:

Przystępując do poety bez takiego przesądu, odkryjemy często, że najlepsze i najbardziej indywidualne części jego dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci, jego przodkowie, najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność¹⁹³.

Nie twierdzę tu, że Bloom czerpie swoją teorię z koncepcji Eliota, bo są one różne, staram się tylko pokazać, że nie są one tak przeciwstawne jak mogłoby się wydawać, a Bloomowskie pojęcie wpływu nie jest wcale aż takim *novum*. Jest nim natomiast jego mroczna komponenta – lęk (przed wpływem). Pojęcie lęku, jak już wspominałam, Bloom zapożycza od Freuda. Ponadto cała jego teoria wpływu poetyckiego opiera się na teorii kompleksu Edypa. Warto w tym miejscu zauważyć, że Bloom czerpie z Freuda w bardzo subtelny, wyważony sposób. Freudowskie opisy mechanizmów obronnych traktuje bowiem bardziej jako pewne metafory a nie dosłowny opis, do którego można wszystko sprowadzić. Jak bowiem przestrzega:

Jako czytelnicy poezji bądźmy bardzo ostrożni w odniesieniu do tego, co mówi Freud. Jeśli będziemy mu całkowicie wierni, możemy utracić cały sens literackiego romantyzmu. Jest on bowiem największym z redukcjonistów, który przemienia światło księżyca w błoto¹⁹⁴.

Wśród inspiracji Blooma warto wymienić też Waltera Patera oraz jego ucznia Oskara Wilde’a i ich wiktoriański estetyzm. Apodyktyczność sądów estetycznych Blooma wpisuje się w tę tradycję. Adekwatne w stosunku do jego własnej twórczości wydaje się to, co Bloom napisał o dziele Patera:

Oferuje nam on raczej pewną wizję sztuki przefiltrowaną przez własną, niepowtrzałą wrażliwość, jego pisma zacierają więc rzekomą różnicę między krytyką a twórczością¹⁹⁵.

¹⁹² Ibidem, s. 25–26.

¹⁹³ Ibidem, s.25.

¹⁹⁴ Harold Bloom, *Poetry and Repression. Revisionisma from Blake to Stevens*, op cit, s.209.

¹⁹⁵ Harold Bloom, „Kryształowy człowiek”, przeł. Adam Lipszyc w: *Literatura na świecie* 09–10/2009, s. 24.

Śledząc prekursorów Blooma warto zatrzymać się dłużej przy Emersonie i jego doktrynie polegania na sobie (*self-reliance*). Jak pisze Bloom: „Poleganie na sobie – u Emersona, podobnie jak u Mistrza Eckarta i gnostyka Walentyna – jest religią wysławiającą tę część ja, która pochodzi sprzed Stworzenia i która z perspektywy ortodoksji religijnej może zostać uznana tylko za pierwotną Otchłań”¹⁹⁶. Bloom nazywa ową doktrynę amerykańską (literacką) religią i pisze peany na cześć Emersona. Często też przytacza znany aforyzm Emersona: „W każdym dziele geniusza odkrywamy nasze własne odrzucone myśli; przychodzą do nas z pewnym majestatem obcości”¹⁹⁷. Bardzo trafnie relację Blooma do jego „mistrza” analizuje Adam Lipszyc. Jak pisze:

Bloom przejmuje od Emersona wizję scentrowanej, mocnej podmiotowości i przeciwstawia ją zarówno kartezjańskiej wizji podmiotu zadłużonej w metafizyce obecności, jak i postnietzscheańskiej decentracji podmiotu. Niemniej odchodzi od Emersona i to nie tylko dlatego, że uzyskanie pełni „sił podmiotowych” jest u niego znacznie trudniejsze niż u Emersona. Emerson posługuje się prostą ideą: podmiot może być sobą, powrócić do Adamowej wszechmocy, wydzwignąć się ze skarlenia, w które popada z własnej winy, nie polegając na sobie. U Blooma sprawa ta jest dużo bardziej skomplikowana i dużo ciekawsza: choć Bloomowski poeta dąży może do emersonowskiego ideału, jest jednak ze swej istoty podmiotowością zależną. Ta zależność kryje się w idei *belatedness*, zapóźnienia, nieuchronnie spóźnionego startu każdego podmiotu. U Blooma na podmiot pada cień prekursora, cień przeszłości, którego nie można tak po prostu odrzucić, konstytuuje on bowiem samą jednostkę¹⁹⁸.

Na koniec warto wspomnieć o *visionary company*¹⁹⁹ Blooma, czyli o tradycji romantycznej, z którą Bloom czuje się głęboko związany i za której spadkobiercę się uważa. Tym, co charakteryzowało romantyzm jest jego bezgraniczna wiara w moc wyobraźni. „Tym, co nas oddziela od romantyków – pisze Bloom – jest nasza utratata ich niereligijnej wiary, którą paru z nich udało się zawrzeć we własnym życiu i w poezji”²⁰⁰. Zarazem jednak – jak to podkreśla Agata Bielik–Robson – jego interpretacja romantyzmu jest tak niepodręcznikowa, że niemal graniczy z idiosynkrazją. Jest ona krytyczna wobec naiwnego rozumienia romantyzmu, w którym niczym nieuwarunkowane „ja” stwarza nowe byty siłą wyobraźni. Jak pisze Bielik–Robson:

Bloom jest bowiem przekonany, że świadomość romantyczna jest głębsza i bardziej złożona niżby to wynikało z otwartych deklaracji romantyków; że idea owej autentycznej, nienaruszalnej jaźni i jej

¹⁹⁶ Harold Bloom, „Emerson: amerykańska religia”, przeł Marcin Szuster w: *Literatura na świecie* 9–10/2003, s. 35.

¹⁹⁷ Ralph Waldo Emerson, *Szkice*, op. cit., s. 48.

¹⁹⁸ Adam Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustannym odniesieniem do podmiotoburstwa*, op. cit., s. 78.

¹⁹⁹ *The Visionary Company* to tytuł drugiej książki Blooma, wydanej przed *Lękiem przed wpływem* w roku 1961.

²⁰⁰ Harold Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1971, s. I.

organicznej ekspresji jest w istocie wielkim „kłamstwem romantycznym”, retorycznym oszustwem skrywającym prawdę o kondycji opóźnienia, wtórności i ogromnej podatności na wpływ, która ujawniła się wówczas ostrzej niż kiedykolwiek przedtem w dziejach ludzkości, Deklaracja nienaruszalnej autonomii ja, z którą zwykle kojarzy się manifesty romantyczne, byłaby w tym ujęciu retoryczną maską, czymś w rodzaju psychoanalitycznej *Verneinung*, zaprzeczenia, w którym nieakceptowana prawda przebija w postaci odwrotnej, zanegowanej. Świadomość romantyczna ma więc strukturę dynamiczną, której istotą jest freudowski konflikt wewnętrzny: jest złożeniem fałszywej samowiedzy, deklarującej autonomię i tym samym wypierającej się wszelkiej zależności, ze spychaną w głąb tego, co nieświadome, prawdą o podleganiu wpływowi. Źródłem oporu przed wydobyciem na jaw owej prawdy jest lęk: towarzyszący każdej twórczej indywidualności, przemożny lęk przed wpływem²⁰¹.

Jak dowodzi Bielik–Robson pisząc o złożoności i „zakłamaniu” świadomości romantycznej, Bloom musiał znać dzieło, które ukazało się w Paryżu w 1961, roku a mianowicie *Prawdę powieściową i kłamstwo romantyczne* René Girarda. W dziele tym znajdujemy niezwykle przenikliwą analizę świadomości romantycznej (nazwanej właśnie „kłamstwem romantycznym”). Girard pokazuje jak wraz z początkiem nowożytności, w epoce Oświecenia, w miarę jak kruszały autorytety tradycji i religii, a społeczeństwa stawały się coraz bardziej egalitarne, naśladownictwo stało się czymś negatywnym i skrzętnie ukrywanym. W epoce, w której z góry przypisane różnice między ludźmi, zaczęto obawiać się „rozpląnięcia w tłumie”, a w związku z tym zaczęto niezwykle cenić indywidualizm. W XIX wieku objawiło się w pełni to, co Girard nazywa „kłamstwem romantycznym”, czyli postulat absolutnej oryginalności połączony jednak nierozdzielnie z obsesyjnym lękiem przed wpływem. Jak pisze:

Próżny romantyk nie chce już być niczym uczniem. Jest przekonany o swojej nieskończonej oryginalności. W wieku XIX spontaniczność staje się wszędzie dogmatem, detronizując imitację. Nie dajmy się jednak oszukać (...) najhańsliwiej uprawiany indywidualizm kryje nową formę imitacji. Romantyczne awersje, nienawiść do społeczeństwa, nostalgia za pustynią, podobnie jak stadny pęd, najczęściej zasłaniają jedynie chorobliwą obsesję innego²⁰².

Tylko powieść, dowodzi Girard, odsłania prawdę o tym, co nazywa „pragnieniem trójkątnym”, czy pragnieniem według innego. Prawda ta polega na tym, że nasze pragnienia są zawsze zapośredniczone; nie pragniemy nigdy spontanicznie, ale zawsze naśladujemy w tym innych. Wydaje nam się, że jesteśmy wolni i autentyczni, że nasze pragnienia są wyłącznie „nasze własne” i – szczególnie we współczesnym świecie, tak wysoko ceniącym indywidualizm i

²⁰¹ Agata Bielik–Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. 267.

²⁰² René Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, KR, Warszawa 2001, s. 21.

oryginalność – gardzimy wszelkim naśladownictwem. Tymczasem Girard ujawnia bezlitosną prawdę: jako ludzie dorośli imitujemy siebie nawzajem jeszcze silniej i głębiej niż małe dzieci. Jedyna różnica polega na tym, że postrzegamy to naśladownictwo jako coś wstydlivego i staramy się je zakamuflować i ukryć, niejednokrotnie również przed samymi sobą. W swojej książce, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, Girard śledzi skomplikowaną grę podziwu i rywalizacji, miłości i nienawiści, jaka zachodzi pomiędzy naśladowcą a pośrednikiem. Czyni to przyglądając się dziełom najwybitniejszych europejskich pisarzy: Cervantesa, Flauberta, Stendhala, Prousta i Dostojewskiego. Stawia bowiem (bliską na przykład Milanowi Kunderze) tezę, że europejska powieść ujawnia mądrość, która umknęła teoretycznym wysiłkom filozofów, psychologów czy antropologów. Według Girarda, tą mądrością jest właśnie mechanizm pragnienia mimetycznego. „Jedynie powieściopisarze – pisze – odsłaniają naśladowczą naturę pragnienia”²⁰³.

Bloom jednak odwołuje się do Girarda w swoim *Lęku przed wpływem* tylko raz i to niepochlebnie. Według Agaty Bielik-Robson jego pisma są tak dalece przesycane lękiem przed wpływem, że:

Nie dowiemy się więc o istnieniu książki, którą Bloom musiał znać, kiedy w latach 1967–1973 pisał swoją *Anxiety of Influence*, nie tylko dlatego, że ukazała się w Paryżu kilkanaście lat wcześniej, ale także – a może przede wszystkim – dlatego, że żywo się nią zajmował w swych wykładach o romantyzmie Paul de Man. Wykłady te zostały spisane w roku 1967 i niemal nie jest możliwe, by Bloom, w końcu dość bliski kolega de Mana, nie znał ich głównych tez²⁰⁴.

To wszystko zaś oznacza, że – jak dowodzi autorka – Bloom znał z autopsji wybiegi dyktowane przez lęk przed wpływem.

*

Na sam koniec chciałabym zastanowić się, czy Bloom rzeczywiście – tak jak deklaruje – opowiada się jednoznacznie po stronie poezji w jej odwiecznym sporze z filozofią? Zwróćmy bowiem uwagę, że Bloom przypisuje poetom dokładnie te cechy, które wytykał im Platon. Poeci w jego koncepcji to kłamcy, którzy oszukują innych i samych siebie odnośnie do swej rzekomej oryginalności. Co więcej, owe procesy zafałszowywania zachodzą w ich nieświadomości, sami nie zdają sobie z nich sprawy. Przypomina to zarzuty wyłożone przez Platona w *Ionie*: poeci nie wiedzą kim są i co robią. Jeśli zaś są bardziej świadomi, ich dzieła zaczynają przypominać krytykę literacką (zwróćmy uwagę, że Bloom nazywa swój *Lęk przed wpływem* „surowym poematem”).

²⁰³ Ibidem, s. 20.

²⁰⁴ Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, op cit., s.267.

Czy zatem – jak pyta Marc Edmundson – powinniśmy uznać, że Bloom należy do nurtu, który Danto nazywa *philosophical disenfranchisement of art*, filozoficznym deprecjonowaniem sztuki? Czy *Lęk przed wpływem* w istocie „nie czyni tego co Platon, Kant, Hegel i wielu innych usiłowało zrobić tj. zdyskredytować (jakkolwiek subtelnie) poezję na rzecz innego sposobu myślenia, który jakkolwiek zbliżony do dzieł poetów opiera się na innym autorytecie i ma mocniejsze uprawomocnienie?”²⁰⁵. Według Edmundsona po części tak jest; w dziele Blooma istnieje rozdźwięk pomiędzy namiętym, poetyckim sposobem pisania, który opowiada się po stronie poezji a gorzkimi refleksjami co do jej istoty. Ten rozdźwięk – twierdzi Edmundson – jest wynikiem głębokiego rozczarowania, jakiego Bloom doświadczył przeżywając swoją fascynację Romantyzmem. Właśnie to doświadczenie uczyniło z niego krytyka literackiego. A krytykowi – czy tego Bloom chce czy nie – bliżej do filozofa niż do poety.

²⁰⁵ Marc Edmundson, *Literature against philosophy*, op. cit, s.212.

CAVELL ALBO WIDMO SCEPTYCYZMU

Moim celem nie jest tu odpowiedź na pytania „Czym, lub kim, jest sceptyk? Jak mocna jest jego pozycja?”, lecz próba pokazania dlaczego te pytania są warte postawienia.

*Stanley Cavell*²⁰⁶

Czy nie jest to jeszcze jedna wersja przesłania historii o wygnaniu z Edenu – przekonanie, że wiedza nie może być zabrana z powrotem, że stanowi pokusę? Tak jak sceptycyzm. A filozofia pozostawiona sama sobie nie była w stanie rostrzygnąć czy sceptycyzm jest obalalny (Descartes, Kant, Moore), czy nieobalalny (Hume, Wittgenstein) czy niewarty obalania (Husserl, Heidegger, Quine) czy też samo-obalny (Austin, Strawson, Dewey).

*Stanley Cavell*²⁰⁷

Każdy wie, że jest coś szalonego w sceptyckim fantastycznym dążeniu do pewności.

*Stanley Cavell*²⁰⁸

Zapytany czy uważa się bardziej za pisarza czy za filozofa, Stanley Cavell odpowiedział: „Nigdy nie rozważałem takiego problemu; moją motywacją, odkąd pamiętam, była chęć zostania pisarzem. Chciałem pisać muzykę. Kiedy skończyło się moje zainteresowanie muzyką, nie myślałem, że to co dotąd pisałem było złe. Czułem, że niczego przez to nie wyrażam, że jest to jedynie coś, co nauczyłem się robić. Droga do filozofii była próbą odkrycia takiego sposobu pisanie, w które mógłbym uwierzyć”²⁰⁹. Jego biografia i rozwój intelektualny są niezwykle oryginalne i ciekawe. Warto im poświęcić trochę uwagi, bo jak sam pisze w swojej *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*:

²⁰⁶ Stanley Cavell „Knowledge and Acknowledging” w: Stanley Cavell, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1976, s. 242

²⁰⁷ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, New York 2003, s. XV.

²⁰⁸ Ibidem, s.8

²⁰⁹ Giovanna Borradori „Obrona sceptycyzmu. Stanley Cavell” w: Giovanna Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, op. cit., s. 148

Proponuję tu mówić o filozofii w powiązaniu z czymś, co nazywam głosem, przez co rozumiem mówienie jednocześnie o tonie filozofii i o moim prawie, by mówić takim tonem; w związku z czym zamierzam poprowadzić swoją narrację na sposób do pewnego stopnia anegdotyczny, czyli autobiograficzny²¹⁰.

Syn żydowskich emigrantów z Europy Środkowej, Stanley Goldstein urodził się w sercu amerykańskiego Południa, w Atlancie w stanie Georgia, w 1926 roku. W wieku lat szesnastu zmienił nazwisko na Cavell. Jego ojciec był polskim Żydem spod Białegostoku. Co ważne i czym Cavell tłumaczy swoje olśnienie filozofią Austina, był on niepiśmienny i nie posługiwał się płynnie żadnym językiem; nie umiał już polskiego, jego jidisz był archaiczny, a angielski kulawy. Matka Cavella była pianistką i posiadała doskonały słuch²¹¹. Po niej Cavell odziedziczył talent muzyczny; jako student Berkeley był uczniem Ernesta Blocha. Potem przybył do Nowego Yorku i wstąpił do Julliard School of Music z zamiarem zostania kompozytorem. W Nowym Yorku odkrył jednak, że nie będzie muzykiem. Jak pisze: „Nie robiłem nic przez cały dzień, oprócz pisania, czytania Freuda i pisania, próbując «rozłożyć się» na części i złożyć się z powrotem w oryginalną formę”²¹². Ta właśnie próba znalezienia własnego głosu skierowała go w stronę filozofii, filozofię bowiem uważa on za pisanie wewnętrznym głosem. Twierdzi on jednak zarazem, że:

(...) dyscypliną najbardziej przeciwną pisaniu i życiu jest filozofia analityczna. Stoi ona w opozycji do pisarstwa: interpretuję tę opozycję jako opozycję wobec ludzkiego głosu, który był zasadniczym powodem, dla którego przyszedłem do filozofii. O tym był mój pierwszy esej – o stłumieniu ludzkiego głosu w akademickiej filozofii analitycznej. Jednakże paradoksalnie czułem, że nic nie było tak obiecujące, jak sama ta filozofia. Poziom wymagań, absolutne pragnienie, aby każdy znak stawiany na stronie miał znaczenie, co jest również moim postulatem, został wysunięty najpierw w filozofii analitycznej. Ale nie było to obecne w jej pisarstwie. Więc jak mogę sprostać obydwu tym pragnieniom?²¹³.

²¹⁰ Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994, s. 4

²¹¹ Nie jest to również bez znaczenia, bowiem lucyferyczne zapędy sceptycyzmu, który stanowi centralny problem w filozofii Cavella określa on następująco: „Sceptycyzm jest odmową potrzeby słuchania. Jest to odrzucenie słuchu. Sceptycyzm zaprzecza, że możliwe jest osiągnięcie doskonałości przez ludzkie ucho, ludzkie zmysły. Wittgenstein nazywał to «sublimacją» naszego języka. Rozumie on sublimację w tym samym sensie, co Kant. Jest to tak, jakbyśmy stali na tafli lodu: z jednej strony jest doskonale gładka powierzchnia; z drugiej nasza niezdolność do spacerowania po niej. W pewnym sensie warunki są doskonałe, ale z tej przyczyny my, jako ludzie, nie możemy się do nich przystosować. Wszyscy jesteśmy zbyt ludzcy. Sceptycyzm jest poszukiwaniem nieludzkiego, jest poszukiwaniem środków do wydoskonalenia ucha do takiego stopnia, że nie będzie nam to potrzebne do słuchania. Jest on zaprzeczeniem słyszenia” (Giovanna Borradori, „Obrona sceptycyzmu. Stanley Cavell”, w: *Giovanna Borradori Rozmowy amerykańskie*, op cit, s.156)

²¹² Ibidem, s. 143.

²¹³ Ibidem, s. 148.

Los jednak związał Cavella z filozofią analityczną. Podczas gdy studiował na Harvardzie przybył tam – w 1955 roku – John Austin z serią odczytów zatytułowanych „Jak słowa łączą się z rzeczami”, które później zostały opublikowane książce pod tym podobnym tytułem: *How to Do Things with Words*. Spotkanie z Austinem sprawiło, że Cavell zarzucił plany i szkice do doktoratu, który miał dotyczyć teorii działania u Kanta i Spinozy. Austin, jak pisze Cavell:

Wstrząsnął mną, jakby spadła na mnie tona cegieł. Było to tak, jakby nagle zwałił się na mnie mur. Przerwałem pracę nad doktoratem, który zostawiłem niedokończony i kiedy Austin był w Harvardzie, rozmawiałem z nim miesiącami²¹⁴.

Później, już po opublikowaniu pierwszego ważnego dla siebie eseju „Must We Mean What We Say?”, do którego odwołuje się konsekwentnie w całej swojej późniejszej twórczości, Cavell zainteresował się *Dociekaniem* filozoficznymi Wittgensteina. Jak wspomina:

Doświadczenie czytania *Dociekań* w tym okresie porównywalne było z tym, co stało się ze mną, kiedy czytałem wykłady Freuda o psychoanalizie, gdy opuszczałem lekcje kompozycji. Miałem wrażenie, że ta osoba mnie zna, że ten tekst mnie zna²¹⁵.

Ostatecznie Cavell napisał swój doktorat o Austinie i Wittgensteinie, dotyczył on epistemologii i problemu sceptycyzmu. Doktorat ten – po przeróbkach – stanowi I, II i III część jego najważniejszej książki – *The Claim of Reason*. Autor mówi o niej następująco:

Gdybym miał podać jeden powód istnienia tej książki, mogłoby nim być „pomoc w przywróceniu filozofii ludzkiego głosu”²¹⁶.

Bardzo trafnie biografię intelektualną Cavella przedstawia Giovanna Borradori w swoich *Rozmowach amerykańskich*:

Samotny wśród swoich kolegów z Harvardu, Stanley Cavell przystąpił do odważnej przebudowy myśli amerykańskiej, opartej na koncepcji filozofii rozumianej jako miejsce skrzyżowania (egzystencjalnie bardzo nabrzmiałe) różnych gatunków humanistycznego pisarstwa (literatury, krytyki filmowej i muzycznej), które Cavell tworzył od swojej pierwszej książki *Must We Mean What We Say?* (1969) jako krytyk i profesor estetyki.

Byłoby jednak błędem uważać Cavella za historyka idei. Podobnie jak w przypadku Michela Foucaulta wszystkie jego wysiłki genealogicznej rekonstrukcji byłyby bezprzedmiotowe, gdyby nie

²¹⁴ Ibidem, s. 149–150.

²¹⁵ Ibidem, s. 150.

²¹⁶ Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*, op. cit, s. 58.

służyły teoretycznemu projektowi, połączonemu z kompleksową oceną sceptycyzmu, z perspektywą filozoficzną, którą Cavell rehabilituje poprzez interpretację w neoromantycznym duchu cierpienia, odczuwanego z powodu nieuchronnej niekompletności wiedzy.

Dla Cavella sceptycyzm nie jest wymiarem pozbawienia złudzeń, wyrazem kulturowej obojętności na uniwersalistyczne i totalizujące pokuszenie wiedzy. Wręcz przeciwnie, reprezentuje on ciągłą propozycję badania samego siebie, stawiania sobie egzystencjalnych pytań o wartości ostateczne: ograniczoność, kruchość i tragedię ludzkiej egzystencji widzianej w jej nieodwracalnym oddzieleniu od transcendencji.

Jednakże atmosfera, otaczająca myśl Cavella, bardziej niż neoromantyczna jest neotranscendentalistyczna. W genealogii sceptycyzmu pierwszy etap związany jest z „filozoficznym ożywieniem” amerykańskiego transcendentalizmu, ogólnie i powierzchownie uznanego za zjawisko literackie. Cavell był pierwszym powojennym filozofem, który pozwolił pojawić się w historycznym tle purytańskiego Massachusetts dwóm bohaterom amerykańskiej narodowej sagi: Ralphowi Waldo Emersonowi i Henry’emu Davidowi Thoreau, którzy do dzisiaj są wzorem dla zbuntowanej młodzieży i dla akademickiej, tekstualistycznej analizy²¹⁷.

Jak z kolei posumowuje jedyny polski badacz twórczości Cavella, Kacper Bartczak:

Cavell, komentator Emersona, Heideggera, Thoreau i Wittgensteina, bada konsekwencje zaproponowanego przez autora *Dociekań filozoficznych* antyesencjalistycznego podejścia do języka, by w jego świetle twórczo zinterpretować Emersonowskie zawiązanie do polegania-na-sobie²¹⁸.

Bartczak zwraca uwagę na niezmiennie istotny wątek twórczości Cavella, którym jest jego interpretacja Emersona i Thoreau (jest on zbyt rozbudowany i niezbyt istotny dla najbardziej interesującego mnie tutaj wątku, a mianowicie sceptycyzmu, więc pominię go w niniejszym rozdziale, lecz warto o nim choćby pobieżnie wspomnieć):

Stanley Cavell, myśliciel łączący Emersona i Thoreau z kontynentalną tradycją Nietzscheańsko-Heideggerowską, określa poleganie-na-sobie jako rodzaj bycia, który jest naturalną akceptacją własnej skończoności, śmiertelności, co najważniejsze, naszej poznawalności. Emersona i Thoreau umieszcza w poczcie myślicieli zmagających się z zachodnim sceptycyzmem poznawczym, którego inną, mniej „filozoficzną” formą jest melancholia albo zwyczajna depresja dotycząca życia mas, czyli to, co Thoreau nazywa życiem „w cichej rozpacz” (*quiet desperation*). Teksty tych ojców założycieli amerykańskiej kultury filozoficznej Cavell odczytuje jako korekcyjne i terapeutyczne dyskursy, których celem jest powrót do siebie, a więc inne od metafizycznej transcendencji zamieszkanie swojej cielesnej, śmiertelnej, ziemskiej skończoności²¹⁹.

²¹⁷ Giovanna Borradori, *Rozmowy amerykańskie*, op.cit s. 139–140.

²¹⁸ Kacper Bartczak *Świat nie scalony*, Biuro Literackie, Wrocław 2009, s. 8.

²¹⁹ Ibidem, s. 40.

Hilary Putnam zaś o Cavellu pisze tak:

(...) Stanley Cavell jest jednym z najwybitniejszych umysłów naszych czasów, chociaż nie jest twórcą żadnego ruchu, sloganu czy „izmu”. Opisałem go jako „autora, który zawsze zwraca się do jednostek – czyli mówi do konkretnej osoby w danym czasie”. Czytać Cavella tak, jak powinno się go czytać, to wejść z nim w rozmowę, w którą zaangażowana jest nasza i jego wrażliwość, a nie tylko nasz i jego umysł.

Pod tym względem Stanley Cavell jest naprawdę wyjątkowy. Ta wyjątkowość rozciąga się nie tylko na to, w jaki sposób mówi, ale obejmuje też to, co do nas mówi – w rzeczy samej pomyśl, że możemy oddzielić sposób w jaki Cavell mówi, jego styl, od tego, co mówi jest tak samo chybiony (co Cavell błyskotliwie pokazał) jak próby dokonania podobnych zabiegów na pisarstwie Wittgensteina²²⁰.

W niniejszym rozdziale zajmę się najpierw tym, co Cavell nazywa „prawdą”, albo „morałem sceptycyzmu” w odniesieniu do tradycyjnie pojmowanej epistemologii (czy też tego, co Richard Rorty w swoim eseju o Cavellu²²¹ nazywa nieco zgryźliwie „wprowadzającym kursem do epistemologii”) oraz jego oryginalnym odczytaniem późnego Wittgensteina, w myśl którego Wittgenstein wcale nie obala ostatecznie sceptycyzmu. Nie będzie to łatwe zadanie, bowiem styl Cavella – na co zwraca uwagę również Rorty – jest trudny, a myśli są wyrażane w sposób nieoczywisty i daleki od jasności. Następnie zajmę się obszerniej i bardziej szczegółowo tym, co według mnie najciekawsze, najbardziej odkrywcze i najoryginalniejsze w twórczości Cavella, a mianowicie jego „sceptycznym odczytaniem” tragedii Szekspira. Jak bowiem pisze Cavell:

To dzięki rozpoznaniu, że szekspirowski teatr był napędzany przez sceptyczną problematykę, zacząłem się zastanawiać nad historycznym przełomem w historii Zachodu, za sprawą którego nastąpiła katastrofa ludzkiego rozumienia i pojawiło się przekonanie, że język nie jest w stanie odzwierciedlać świata²²².

*

Jak zauważa Espen Hammer:

²²⁰ Hilary Putnam „Philosophy as The Education of Grownups. Stanley Cavell and skepticism” w: Alice Crary, Sanford Shieh (eds.), *Reading Cavell*, Routledge, London, NY, 2006, s. 119.

²²¹ Richard Rorty „Cavell o sceptycyzmie”, w: Richard Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł., Czesław Karkowski, przekład przejrzał i przedmową opatrzył Andrzej Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.

²²² Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*, op. cit, s. 139.

Najważniejszą cechą myśli Cavella jest to, że chociaż przejmuje on techniki analizy stosowane w filozofii języka potocznego, to jednocześnie wyraźnie odcina się od przekonania dzielonego przez Austina z bardziej ortodoksyjnymi wittgensteinistami, wedle którego sceptycyzm może zostać obalony. Zdaniem Cavella sceptyk ma rację twierdząc, że nasza relacja do świata i innych umysłów nie opiera się na wiedzy i pewności. (...) Nie ma on natomiast racji sądząc, że ten brak odcina nas od świata i od innych²²³.

Na podobną cechę zwraca też uwagę Sanford Shieh, według którego najbardziej fundamentalnym aspektem twórczości Cavella jest jego odczytanie poglądów późnego Wittgensteina. Esencja tej interpretacji zawiera się w niniejszym fragmencie z Cavella:

[Praca Austina i późnego Wittgensteina] jest powszechnie uważana za próbę obalenia filozoficznego sceptycyzmu, najpełniej wyrażonego przez Descartesa i Hume'a; podstawowym motywem mojej książki *The Claim of Reason* (...) było pokazanie, że, przynajmniej w przypadku Wittgensteina, jest to brzemienne w skutki błędne odczytanie i że w istocie jest wręcz przeciwnie – nauczanie Wittgensteina głosi, że sceptycyzm (nie do końca prawdziwy, ale też nie do końca fałszywy) stanowi zagrożenie, czy też pokusę dla ludzkiego umysłu – sceptycyzm pokazuje bowiem, że nasz język potoczny oraz sposób, w jaki reprezentuje on świat, mogą zostać filozoficznie obalone i że jest to podstawowa cecha języka, który odziedziczyliśmy i wspólnie posiadamy, a zarazem główny czynnik inspirujący filozofię²²⁴.

Cavell wskazuje tu na coś, co nazywa on „prawdą sceptycyzmu”, albo „morałem sceptycyzmu”, a mianowicie na fakt, że „podstawą istnienia istoty ludzkiej na świecie jako całości, jego relacją wobec świata jako takiego, nie jest poznanie, a przynajmniej nie to, co uważamy za poznanie”²²⁵.

W *The Claim of Reason* Cavell wyraźnie przeciwstawia swoje rozumienie Wittgensteinowskiego pojęcia kryterium sposobowi, w jaki rozumieli je Norman Malcolm i Roger Albritton, według których Wittgensteinowi udało się pokazać, że sceptycyzm jest obalalny. Według Malcolma, gdy widzimy, że spełnione są kryteria odczuwania bólu, możemy wiedzieć, że dana osoba cierpi; to zaś falsyfikuje sceptyczną tezę, że nie możemy nic wiedzieć o tym czy inni ludzie posiadają umysły. Dla Cavella jednak to pojęcie kryterium jest rozczarowujące. Jak pisze:

²²³Espen Hammer, *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*, Polity, Cambridge 2002, s. Xii.

²²⁴ Stanley Cavell „Psychoanalysis and cinema: the melodrama of the unknown woman” w: Stanley Cavell, *Contesting Tears*, Chicago University of Chicago Press, 1996, s. 89–89 cyt za: Sanford Shieh „The Truth of Skepticism” w: Alice Crary, Sanford Shieh, (ed.) *Reading Cavell*, Routledge, London, NY, 2006, s. 119.

²²⁵ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford University Press 1979, s. 241, cyt za: Alice Crary, Sanford Shieh (ed), *Reading Cavell*, Routledge, London, NY, 2006, s. 119.

(...) podstawowe twierdzenie jakie stawiam w *The Claim of Reason* odnośnie do Wittgensteinowskiego pojęcia kryterium mówi, że chociaż kryteria zapewniają warunki (wspólnego) języka to nie odpowiadają one na sceptyczną wątpliwość. Podkreślam to głosząc, że kryteria są rozczarowujące, bowiem wyrażają one, albo wręcz stanowią, rozczarowanie człowieka ludzką wiedzą²²⁶.

Jest to niezwykle ważny moment, konieczny dla zrozumienia myśli Cavella. Jak pisze Hilary Putnam:

(...) by zrozumieć *The Claim of Reason* albo inne prace Cavella na temat sceptycyzmu, musimy pojąć, że według Cavella Wittgenstein nie obala sceptycyzmu. Jeśli to uznamy, wtedy poglądy Cavella na temat „kryteriów” oraz dotyczące tego, że filozof wypowiada się poza zwykłym kontekstem zdań, a także inne subtelne kwestie związane z jego odczytaniem *Dociekań filozoficznych* ułożą się w sensowną całość. Jeśli zaś nie uznamy tego wstępnego założenia, wówczas wszystko inne pozostanie niezrozumiałe²²⁷.

Przyjrzyjmy się zatem uważnie, jak Cavell rozumie pojęcie kryterium, jest to bowiem bardzo nieoczywiste. W *The Claim of Reason* porównuje on Wittgensteinowskie rozumienie „kryterium” z potocznym rozumieniem tego pojęcia. W rozumieniu potocznym kryteria mają najczęściej znaczenie urzędowe:

W oficjalnym rozumieniu kryteria są stosowane, by określić czy ocenić kandydata pod pewnym kątem czy na użytek ewaluacji. Taka procedura wymaga, by kryteria umożliwiały nam ocenę, żeby były tak racjonalne, ścisłe i efektywne jak tylko możliwe; a zatem w danym wypadku kryteria muszą być spójne, koherentne i maksymalnie obiektywne. Co więcej, używając oficjalnych kryteriów znamy już obiekty, które będziemy oceniać, sprawdzamy tylko czy spełniają one określone wymagania. Tymczasem przedmioty, o których mówi Wittgenstein, różnią się zasadniczo od tych, z którymi mamy do czynienia w sytuacjach urzędowych, bo w ich wypadku nie wchodzi w grę ewaluacja. Wittgensteinowskie kryteria nie stosują się do przedmiotów, które już znamy i które tylko musimy ocenić dla pewnych celów; w wypadku Wittgensteina rozważanie kryteriów pozwala nam raczej zrozumieć „jakiego rodzaju jest coś, co napotykamy”. Wypowiadając kryteria, uczymy się tego, co oznaczają i implikują nasze pojęcia oraz tego, jakie przedmioty pod nie podpadają. Aby wiedzieć, co oznacza ból, musimy umieć powiedzieć, co będzie się dla nas w określonych okolicznościach liczyło jako ból²²⁸.

²²⁶ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 2003, s. 205–207.

²²⁷ Hilary Putnam „Philosophy as The Education of Grownups”, op. cit, s. 120.

²²⁸ Espen Hammer, op. cit, s. 34

W rozumieniu Malcolma kryteria – w przeciwieństwie do symptomów, które przygodnie wskazują na istnienie czegoś – zapewniają pewność istnienia rzeczy, wystąpienie kryteriów X daje nam empiryczną pewność istnienia X. Cavell pokazuje jednak, że tak wcale nie jest, że może się zdarzyć, iż kryteria są spełnione, a X wcale nie istnieje. Przyjrzyjmy się klasycznemu przykładowi bólu. Cavell pokazuje, że całkiem możliwe jest, że ktoś „jęcząc z bólu” jedynie udaje. Oczywiście zawsze możemy odwołać się do kontekstu. To jednak oznacza, że:

(...) rozróżnienie między pozornym spełnianiem kryteriów a ich spełnianiem rzeczywistym odwraca tylko pytanie: chociaż słusznie zwraca naszą uwagę na kontekst, nie przynosi wcale pewności co do tego, kiedy, albo w jakich okolicznościach, kryteria są w istocie spełnione. W ujęciu Malcolma mogą one być spełnione albo nie i nigdy nie będziemy tego wiedzieli z pewnością; tak, więc twierdzenie, że kryteria zapewniają pewność istnienia czegoś, musi być uznane za fałszywe²²⁹.

Kryteria są niedoskonałe – nie zapewniają pewności, uzgadniają tylko nasz sposób mówienia i umożliwiają nam porozumiewanie się:

(...) są zatem bardzo kruche – skoro sama możliwość ich używania i fakt, że dzielimy je z innymi wynika stąd, że dzielimy z innymi również pewne sądy – ta właściwość kryteriów pozwala na ich obalenie a wręcz zachęca do niego. W rzeczy samej nieustająca możliwość odrzucenia kryteriów, czyli naszej wspólnotowości, jest niezbywalną funkcją samego języka. Jak to ujmuje Cavell, „sceptycyzm leży u podłoża naszego pojęcia kryteriów i codzienności, bo sceptycyzm obala codzienność konstituowaną przez kryteria”²³⁰.

Kryteria nie zapewniają wcale broni przeciwko sceptycyzmowi:

Zamiast udowadniać, że sceptyk się myli, właściwie rozumiane kryteria pokazują, że sceptycyzm jest nieobalalny. Skoro kryteria są tylko ludzkie, naturalne dla nas w tej mierze, w jakiej zgadzamy się ze sobą nawzajem w języku, ale niezwiązane w sposób metafizyczny z żadną naturą rzeczy, ich obalenie stanowi nieustającą możliwość człowieka. Według Cavella, powinno nas to nauczyć, że nasza relacja do innych i do świata nie powinna być postrzegana przede wszystkim (albo wyłącznie) jako relacja wiedzy, gdzie wiedza oznacza pewność; kryteria są raczej czymś, za co powinniśmy być zawsze odpowiedzialni²³¹.

²²⁹ Ibidem, s. 41.

²³⁰ Espen Hammer, op. cit, s.36.

²³¹ Ibidem, s. 32.

To, że nasz stosunek do świata nie jest relacją opartą na wiedzy i poznaniu, uświadomimy sobie wyraźnie, gdy przejdziemy od sceptyzmu dotyczącego istnienia świata zewnętrznego (istnienia stołów i krzeseł) do sceptycyzmu odnośnie do istnienia innych umysłów. Wtedy właśnie uświadomimy sobie głębię sceptycyzmu. Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi z *The Claim of Reason*:

I ten niemilkący, cichy głos. Czy to właśnie to? [czy ten człowiek odczuwa ból zęba?] Czy rzeczywiście go odczuwa? Oczywiście nie twierdzę, że wątpliwość nie może mieć tutaj miejsca. Nie twierdzę zwłaszcza, że wątpliwość tę można odsunąć przez powiedzenie „Ale to właśnie to, co nazywamy bólem zęba”. To tylko odwraca pytanie – jeśli pytanie jest zasadne. Ale czego właściwie teraz dotyczy wątpliwość? Tego, czy on rzeczywiście cierpi. W świetle tej wątpliwości, wobec wszystkich kryteriów jest czymś beznadziejnym kontynuować „Jestem uprawniony, by to mówić, jestem niemal pewny”. Moje odczucia są następujące: nie ma już czego być pewnym. Przeszedłem już całą drogę pewności. Pewność nie doprowadziła mnie dostatecznie daleko. Powiedzieć teraz „Ale to właśnie to, co nazywamy bólem zęba” to w mojej sytuacji gaworzyć bez sensu. Jedyna rzecz, która może być zasadnie nazywana bólem zęba – cierpienie tego, komu się przytrafia – odpada, bowiem znajduje się poza moim zasięgiem. – Czy zawsze była poza moim zasięgiem? Czy też moje położenie należy rozumieć w inny sposób? (Czym jest moje położenie? Czy to wątpliwość? W każdym razie wyraża się tu ono w zaniemówieniu)²³².

Jak słusznie wskazuje Hilary Putnam, Cavell daje w tym fragmencie wyraz swojemu przekonaniu, że wątplenie o tym, że druga osoba odczuwa ból jest czymś niehumanicznym – w sytuacji, gdy jej zachowanie spełnia wszystkie odpowiednie kryteria. Zarazem jednak jest ono ciągle dostępną dla nas możliwością. W IV części *The Claim of Reason*, napisanej ponad dwadzieścia lat później niż części I–III (które stanowią przepracowany materiał doktoratu), części poświęconej Szekspirowskiej tragedii, a konkretniej *Otello*, Cavell pokazuje, co dzieje się z człowiekiem pochwyconym w szpony sceptycyzmu. Hilary Putnam, omawiając ten fragment, pisze dosadnie o filozofach w rodzaju Malcolma :

Otello jest w pewnym sensie najprawdziwszym sceptykiem w odniesieniu do innych umysłów, a konkretnie jednego umysłu – umysłu Desdemony. Jego problem – i na tym polega potworność jego sytuacji – nie leży w tym, że nie posiada on dowodów na wierność Desdemony. Problem polega na tym, że żaden dowód nie jest dostatecznie dobry. I gdy wyobrazimy sobie jak któryś z pomniejszych filozofów języka potocznego z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mówi do Otella „To właśnie nazywamy dowodem na wierność Desdemony” (albo: „To właśnie nazywamy posiadaniem

²³² Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, cyt za: Hilary Putnam „Philosophy as the education of grownups”, op. cit., s.126.

uzasadnionej wątpliwości”) chce się nam wymiotować. To właśnie dlatego *The Claim of Reason* można uznać za obronę Wittgensteina przeciwko „filozofii języka potocznego”, a nie za obronę Wittgensteina jako filozofa języka potocznego.

Mój wyobrażony filozof języka potocznego mógłby położyć akcent w innym miejscu, a w związku z tym stwierdzić coś bardziej interesującego mówiąc: „To właśnie nazywamy konkluzywnym dowodem” – ale w tej sytuacji byłoby jasne, że Otello nie stanowi części tego „my”. Zarazem jednak nie jest tak, że Otello jest częścią jakiegoś innego „my”. Otello przypomina filozoficznego sceptyka w tym, że traktuje on „Czy wiem, że *p*” (że Desdemona jest mi wierna) jako poważne, wręcz najważniejsze pytanie a zarazem wyklucza możliwość otrzymania na nie twierdzącej odpowiedzi. Sprawia, że nic nie może się liczyć jako spełnienie warunku, że *p*. I na czym właściwie polegałoby „wykazanie” że wątpliwość Otella jest „logicznie absurdalna”?

Nasza podstawowa relacja w odniesieniu do świata, uczy nas Cavell, to nie relacja wiedzy, ale uznania (*acknowledgement*). Ale dla Otella żadne uzasadnienie nie istnieje – i jego rozpaczliwe „nie wiem czy jest wierna” jakkolwiek „niestosowne”, gdy wszystkie kryteria są spełnione, jest naturalne, nieuniknione w takiej sytuacji. To nie tylko intelektualna pomyłka²³³.

Ktoś mógłby powiedzieć – zauważa dalej Putnam, że przypadek Otella jest skrajną patologią. Tymczasem, jak pokazuje Cavell (w swoim pisarstwie na temat literatury i filmu), wcale tak nie jest. Możliwość sceptycyzmu istnieje i jest czymś dostępnym dla każdego z nas, jest czymś arcyludzkim. Bardzo trafnie rozumienie Cavella sceptycyzmu i jego sceptycyzm w odniesieniu do pojęcia kryterium pokazuje Simon Critchley. Píše on tak:

Myśl Cavella jest zdominowana przez intuicję, że kryteria mają swój kres. Pojęcie kryterium, za pomocą którego istnienie czegoś może być ustalone z pewnością, a więc kryterium obalającego możliwość sceptycyzmu, nie dostarcza nam wcale pewności, jakiej oczekujemy. Przyglądając się słynnemu Wittgensteinowskiemu przykładowi na to, czy posiadamy kryteria by rozstrzygnąć, że druga osoba odczuwa ból, Cavell pokazuje, że kryteria są zawsze niewystarczające. Nie ma żadnej epistemicznej gwarancji, że osiągną one wnętrza innego. Tak, więc zamiast obalać sceptycyzm, kryteria – które są konieczne, gdy nasze zestrojenie i zgoda (*Übereinsimmung*) z innymi są zagrożone, kiedy umowa społeczna się rozpada – ujawniają prawdę sceptycyzmu, którą jest jego nieobalalność²³⁴.

Critchley zwraca uwagę, że sceptycyzm w ujęciu Cavella jest życiową *praxis* (mówi on: „Przeżywam swój sceptycyzm”²³⁵, *I live my skepticism*), a nie wyłącznie teoretycznym

²³³ Hilary Putnam, „Philosophy as the education of grownups”, op. cit. s. 127

²³⁴ Simon Critchley „Cavell’s <<Romanticism>> and Cavell’s Romanticism” w: Russell B. Goodman (ed.), *Contending with Stanley Cavell*, Oxford University Press, Oxford 2005 s. 47–48

²³⁵ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, cyt. za: Simon Critchley, op. cit., s. 48

zagadnieniem. Jest postawą zaakceptowania (*acknowledgement*) ograniczeń naszej wiedzy. Tym samym sceptycyzm Cavella bardziej przypomina sceptycyzm starożytny, który był czymś w rodzaju egzystencjalnego *epoche*, niż sceptycyzm nowożytny, który wskazywał – jak się powszechnie uważa, ale z czym, jak zobaczymy, nie zgadza się Cavell – jedynie na pewną teoretyczną możliwość.

Bardzo ciekawą analizę sztandarowego dzieła Cavella, *The Claim of Reason*, przedstawia Richard Rorty w swoim esej „Cavell o sceptycyzmie”. Stawia tam wyraźną tezę, że *The Claim of Reason* składa się w istocie z dwóch książek – części I–III i części IV. Rorty’ego interesują przede wszystkim części I i II (dotyczące epistemologii), z którymi się nie zgadza, a jedynie niewiele poświęca on części IV, którą jak pisze, podziwia. Wprowadzenie tak sztywnego podziału w myśl Cavella nie jest według mnie dobrym posunięciem, bowiem cała wyjątkowość dzieła Cavella polega na połączeniu tradycyjnych zagadnień epistemologicznych z literaturą, a konkretniej – z Szekspirowską tragedią. Tym niemniej warto przyjrzeć się krytycznym uwagom Rorty’ego, są one bowiem niezwykle błyskotliwe i cenne, a co najważniejsze – pozwalają zobaczyć myśl Cavella z innej perspektywy. Rorty zaczyna nieco złośliwie:

Części I–II sugerują, że materiał analizowany na typowych zajęciach z wstępu do epistemologii (stół Kartezjusza, drzewo Berkeleya, ręka Moore’a i tym podobne) pozwala nam na zrozumienie czegoś ważnego o ludzkiej sytuacji, o ludzkiej skończoności. Przenosi nas z epistemologii w romans. Obiecuje uwolnić nas, profesorów filozofii, z zawstydzienia, jakie odczuwamy odkąd tylko zaczęliśmy podejrzewać, że nasze wstępy do epistemologii zaledwie wzniecają chmurę kurzu wokół studentów – tak, że mogliby oni być nam wdzięczni za wyprowadzenie ich na światło dnia. Austin, Bouwsma, Wittgenstein, Wisdom i Ryle sugerowali, abyśmy po prostu odrzucili twierdzenia, które narzucili nam Berkeley, Kartezjusz i Moore, że uczymy epistemologii jako historii złych pomysłów. A teraz Cavell powiada, iż jeśli autentycznie serio nie potraktujemy tych twierdzeń, to w pełni nie skorzystamy z tego, do czego Wittgenstein i Austin (w szczególności) mogą nam się przydać. Nie wolno nam – jak mówi – zbyt lekko odrzucać sceptycyzmu, albowiem możemy zgubić „prawdę septycyzmu”: „iż podstawą ludzkiej istoty na tym świecie w ogóle, jego relacją wobec świata jako takiego nie jest poznanie, a przynajmniej nie to, co uważamy za poznanie”²³⁶.

Rorty jednak w przeciwieństwie do Cavella nie uważa wcale, żeby tradycyjnie pojmowana epistemologia była tak istotna, abyśmy musieli konieczne studiować Berkeleya i Kartezjusza. Jak pisze:

²³⁶ Richard Rorty „Cavell o sceptycyzmie” w: Richard Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu*, op. cit., s. 224

(...) uważam, że powinniśmy traktować sceptycyzm wobec zewnętrznego świata jako po prostu poręczny, lokalny, angielski przykład znacznie większego zjawiska nazwanego przez Cavella „próbą przemiany ludzkiej kondycji, kondycji ludzkości w pewien intelektualny kłopot”. Gdyby Wittgenstein żył w Europie Środkowej, wówczas spotkałby profesorów filozofii, których bardziej niepokoiło stanowisko transcendentale, mniej zaś – sceptycyzm. Prawdopodobnie jednak napisałby praktycznie te same książki i skierował naszą uwagę na te same sprawy²³⁷.

Główny zarzut Rorty’ego wobec *The Claim of Reason* polega na tym, że Cavell:

Z góry zakłada, że „problemy filozoficzne”, którymi zarażamy studenta pierwszego roku, każąc czytać mu Kartezjusza i Berkeley’a, są czymś czego ów student naprawdę potrzebuje – nie po prostu po to, aby zrozumieć historię, ale po to, aby utrzymał więź z sobą samym, z własnym człowieczeństwem²³⁸.

Rorty docenia Cavella za próbę połączenia filozofii anglosaskiej z kontynentalną, uważa jednak, że zabiera się on za budowanie pomostów ze złej strony – zamiast odromantyczyć tradycję kontynentalną, uromantycznia tradycję analityczną. Ponadto zwraca uwagę – według mnie bardzo słusznie – na element patosu obecny w pisarstwie Cavella. Jak pisze:

Pragnie on zinterpretować „zwyczajny język filozofii” jako próbę „wybawienia ludzkiej jaźni z dążeń do kwestionowania jej i zaniedbania przez filozofię współczesną”, toteż uważa, iż historię tego tematu trafnie powinno się zatytułować: „Filozofia i odrzucenie człowieka”. Uważam, że Cavell ma absolutną rację analizując projekt kartezjański jako wyraz tej potrzeby wykroczenia poza nasz los, lecz sędzę, że przedstawił swoje stanowisko w sposób przerafinowany. Chyba wystarczająco dobrą diagnozą kartezjanizmu będzie powiedzenie (za Gilsonem, Burttem, Maritainem, Randellem, Malcolmem i innymi), że żąda on niemożliwej pewności, iż jego metodologiczny solipsyzm jest niemożliwym żądaniem wykonania wszystkiego samemu. Tę lucyferyczną próbę odcięcia się od Boga lub od bliźnich jedynie przy pomocy własnego naturalnego światła zwykle traktowano jako wystarczający motyw wynajdywania tego, co Cavell nazywa „najprostszyimi elementami...poza gramami językowymi” (jasnymi i wyraźnymi ideami, danymi zmysłowymi, niekwestiowanymi pierwszymi zasadami, terminami podstawowymi itd.)²³⁹.

Rorty’emu dużo bardziej podoba się III część *The Claim of Reason* w błyskotliwy według niego sposób traktująca o moralności. Swoje zarzuty do części I i II lapidarnie podsumowuje mówiąc, że Cavell:

²³⁷ Richard Rorty „Cavell o sceptycyzmie”, op. cit, s. 224

²³⁸ Ibidem, s.229.

²³⁹ Ibidem, s. 232.

W odniesieniu do filozofów moralności rozumie on dlaczego zajmowali się pewnymi sprawami, diagnozę stawia szybko i pewnie, a następnie pozostawia ten temat. W przypadku epistemologów ob staje przy uznawaniu ich tarapatów za schorzenie, na które wszyscy jesteśmy jakoś skazani, jako konieczny etap w osiąganiu intelektualnej dojrzałości. Jego nacisk na patos i wszechobecność epistemologii skłania go, czego dowodziłem powyżej, do mieszania czasowych, historycznie uwarunkowanych niewielkich szaleństw (siedemnastowiecznej teorii idei, filozofii języka potocznego) z aspektami ludzkiego losu²⁴⁰.

Na koniec swojego eseju Rorty zajmuje się krótko częścią IV głównego dzieła Cavella, którą, jak mówi, podziwia i która jest jego zdaniem pełna wspaniałych twierdzeń. Twierdzenia te współbrzmiały z poglądami Rorty'ego na temat literatury:

„Literatura” mówi nam, tak jak czynią to Hegel i Sartre, że nie ma jakiegoś powszechnego słownika religijnego, naukowego czy filozoficznego do wykorzystania w rozmowie czy w obcowaniu z bliźnimi, lecz, że nie możemy się powstrzymać od myśli, że słownik taki musi istnieć²⁴¹.

To właśnie wyraża Cavell pisząc:

Tragedie i komedie przepelnione są tą możliwością – że jeden z nieskończenie wielu prawdziwych opisów mnie samego powie mi, kim jestem²⁴².

O następującym fragmencie zaś mówi, że wyraża jak żaden inny cel „nowoczesnego” pisarstwa:

Nie skończoność, ale zaprzeczenie skończoności jest znakiem tragedii. To zaprzeczenie skończoności także uważano za znamię grzechu. Zadania uwolnienia ludzkości od pomówienia o grzeszność podjęli się Blake i Nietzsche, jak gdyby zaprzeczając w myśleniu o człowieku rozróżnieniu między skończonością a nieskończonością²⁴³.

Swoją analizę dzieła Cavella podsumowuje Rorty następująco (wyrażając odczucia, które współgrają z moimi odczuciami z lektury *The Claim of Reason*):

²⁴⁰ Ibidem, s. 234-235.

²⁴¹ Ibidem, s. 237.

²⁴² Ibidem, s. 237.

²⁴³ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, cyt. za: Richard Rorty „Cavell o sceptycyzmie”, op. cit., s. 237.

Mam nadzieję, że mój opis rozmaitych części *The Claim of Reason* dał jasno do zrozumienia, że dzięki jej drugiej części (części III i IV) jest to książka ważna i dlatego przyszły czytelnik nie powinien się zniechęcać częścią I, ani też ciężkim (od czasu do czasu) stylem Cavella. Jeden ze sposobów opisu jej znaczenia polega na powiedzeniu, że pomaga nam ona uświadomić sobie to, co zrobił dla nas Wittgenstein. W przeciwieństwie do Austina i Ryle'a nie pomógł nam on po prostu odrzucić teorii idei. Postawił także problem moralnej wartości naszych zajęć uniwersyteckich z epistemologii, naszej akademickiej dyscypliny, naszej formy życia. My profesorowie filozofii mamy szczęście, że jeden z wielkich autorów tego wieku był wśród nas i pozostawił po sobie opis naszych obyczajów, którego my sami moglibyśmy nigdy nie sformułować. Wittgensteinowi stale dolegało towarzystwo, którego musiał dotrzymywać w toku tego przedsięwzięcia, ciągle na nie narzekał. Nie poddawał się jednak i pisał coś, czego nawet stanowcze wysiłki chmary komentatorów nie będą mogły zinterpretować jako propozycji „teorii filozoficznych” lub „rozwiązania problemów filozoficznych”. Cavell jest jednym z niewielu jak dotąd interpretatorów Wittgensteina, który (przynajmniej w części swej książki) nie ulega pokusie takiej jego interpretacji. Jest także jednym z nielicznych, który umieszcza go w odpowiednim towarzystwie – Rousseau i Thoreau, Kierkegaarda i Tolstoja, Blake'a i Nietzschego, przyjaciół skończoności, przyjaciół człowieka²⁴⁴.

*

W tym miejscu chciałabym się zająć w moim przekonaniu najciekawszą, najbardziej oryginalną i bezpośrednio powiązaną z omawianym zagadnieniem sceptycyzmu książką Cavella, którą jest wydana w 1987 roku *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. Składa się ona z bogatego w ważne stwierdzenia wprowadzenia oraz sześciu esejów, z których najwcześniejszy – „The Avoidance of Love: A Reading of King Lear” – pochodzi z 1967 roku; znajduje się tam także stanowiący czwartą część *The Claim of Reason* esej „Othello and the Stake of the Other”. Jest to książka wyjątkowo niepodatna na streszczenia. Jest tak trudna, tak wymagająca i kapryśna, tak eklektyczna, tak pełna meandrów i subtelnych sensów, że właściwie musi bronić się sama, bo każda rzetelna próba rekapitulacji jej zawartości jest z góry skazana na porażkę. Dlatego zamiast krok po kroku relacjonować wywód Cavella, zajmę się tu jedynie jego głównym pomysłem interpretacyjnym, generalną ideą przewijającą się przez wszystkie szekspirowskie eseje.

Można ją ująć następująco: nowoczesny sceptycyzm wyrażony w *Medytacjach o pierwszej filozofii* Kartezjusza był już w całej swej rozciągłości obecny w tragediach Szekspira – powstałych o pokolenie wcześniej.

Trzeba tu jednak uważać na słowa, Cavell bowiem niezwykle dobitnie podkreśla, że owa myśl przewodnia ma charakter intuicji, a nie hipotezy. Żeby dać wyobrażenie o stylu filozofowania Cavella, warto przytoczyć jego interpretację tego rozróżnienia. Otóż zarówno hipoteza jak i intuicja, powiada Cavell, potrzebują potwierdzenia, ale w przypadku każdej z nich oznacza to coś

²⁴⁴ Ibidem, s. 237–238.

innego. Hipoteza – głosząca na przykład, że wszystkie przedmioty spadają na ziemię z jednakową prędkością – wymaga dowodu, a ponadto musi być sformułowana tak, żeby warunki jej weryfikacji były jasno zdefiniowane (określona liczba eksperymentów, wystarczająca ilość danych). W przypadku intuicji – głoszącej dajmy na to, że Bóg przejawia się w świecie – jest inaczej: wymaga ona nie dowodu (co bowiem miałyby nim być?), lecz raczej szczególnego rodzaju zrozumienia. Cavell, za Emersonem, zdaje się uważać intuicję za najgłębszą mądrość – taką jednak, która nakłada na nas pewne intelektualne zobowiązania, a mianowicie domaga się wyrażenia w jasnych i klarownych słowach. Na tyle jasnych i klarownych, by jej przyjęcie dawało lepsze, choć warunkowe zrozumienie świata.

Wracając do intuicji wyrażonej w esejach o Szekspirze – według Cavella sceptycyzm w filozofii Kartezjusza zyskał nowy wymiar, którego brakowało jego wcześniejszym odsłonom. Warto na to zwrócić uwagę, bo często sądzi się, że sceptycyzm metodyczny Kartezjusza nie był sceptycyzmem o tyle, o ile wątplenie było tu tylko punktem wyjścia do zbudowania systemu wiedzy pewnej, nie zaś ostateczną konkluzją. Cavell uważa jednak, że u Kartezjusza sceptycyzm po raz pierwszy w dziejach przybrał formę nowoczesną i na tyle wyrafinowaną (choćaby przez możliwość istnienia „złego demona”), że wyrażona w nim potencjalna wątpliwość stała się – jak nigdy dotąd – wszechogarniająca czy wręcz totalna. Pisz:

Problemu nie stanowiła już tylko znana we wcześniejszych odmianach sceptycyzmu kwestia tego, jak najlepiej sobie radzić w niepewnym świecie, problemem stało się pytanie: jak w ogóle można żyć w świecie pozbawionym fundamentów²⁴⁵.

Musimy bowiem pamiętać, że u Kartezjusza to Bóg jest ostatecznym gwarantem adekwatności naszych najbardziej podstawowych sądów o świecie, co oznacza, że jeśli nasza pewność co do istnienia Boga w jakiś sposób uległaby zachwianiu, wtedy automatycznie cała nasza pewność (odnośnie do istnienia zewnętrznego świata, istnienia innych umysłów, wiarygodności świadectwa zmysłów) runęłaby jak domek z kart. A my pozostalibyśmy zdezorientowani i bezradni, bo wszystkie nasze najbardziej zwyczajne, codzienne sądy o świecie zostałyby pozbawione podstawy. Cavell twierdzi, że choć w tekstach Szekspira można odnaleźć wpływy wcześniejszych sceptyków (przede wszystkim Montaigne’a) to przede wszystkim widać w nich nowożytny sceptycyzm wyrażony kilkadziesiąt lat później w kartezyjskich *Medytacjach*.

Co to właściwie znaczy? Że każdy wielki pisarz musi przeczuwać „ducha czasów”? Czy raczej, że pewne idee w pewnym momencie „krążą” w powietrzu? Czy wynika stąd, że literatura niekiedy lepiej i dogłębniej, a niekiedy również wcześniej wyraża idee rozwijane przez filozofię i

²⁴⁵ Stanley Cavell, „Introduction”, w: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, op. cit., s. 8.

psychologię? (Ilustracją tego zjawiska – w odniesieniu na przykład do niektórych idei Nietzsche’go czy Freuda – byłoby między innymi pisarstwo Dostojewskiego).

Sądzę, że każdy z tych wariantów jest tutaj w jakimś stopniu adekwatny. Cavell podkreśla bowiem, że „Szekspir nie byłby tym, kim jest – a więc największym pisarzem i mistrzem literackiego języka angielskiego – gdyby jego twórczość nie dotykała głębi filozoficznych problemów, którymi żyła ówczesna kultura”²⁴⁶. Innymi słowy: Szekspir jest między innymi dlatego tak istotny, ponadczasowy i wybitny, że jego tragedie były swoistą odpowiedzią na kryzys wiedzy zapoczątkowany przez rozwój nowoczesnej nauki pod koniec XVI i na początku XVII wieku, a więc na problem, który w języku filozofii wypowiedział później Kartezjusz. Przy tym jednak relacja pomiędzy filozofią a literaturą jest – w przekonaniu Cavella – czymś niezwykle subtelnym i trudnym do rozstrzygnięcia. Jak podkreśla:

Spośród nieporozumień, z jakimi spotyka się moje podejście, najbardziej niepokoi mnie, gdy traktuje się je jako zastosowanie zewnętrznej, filozoficznej problematyki sceptycyzmu do interpretacji pewnych fragmentów z Szekspira, tak jakby jego sztuki miały stanowić ilustrację znanych skądinąd filozoficznych rozstrzygnięć. Tymczasem by zrozumieć mój zamysł, trzeba przyjąć, że sugerowaną przez pojęcia ilustrowania i zastosowania relację nadrzędności i podrzędności (między filozofią a literaturą) pozostawiam otwartą. Poszczególne dramaty, którymi się zajmuję, w równym stopniu same są interpretacjami sceptycyzmu, co mogą być przez pryzmat sceptycyzmu interpretowane²⁴⁷.

Jak więc widzimy, owa doniosła odpowiedniość pomiędzy tekstami Szekspira a nowoczesnym sceptycyzmem jest relacją niezwykle skomplikowaną. Jeśli bowiem sztuki Szekspira interpretują sceptyczne problemy (kwestię istnienia świata zewnętrznego czy istnienia innych umysłów) to, według Cavella, oznacza to, że nie dochodzimy do ich rozwiązania. Świat szekspirowskich tragedii jest więc światem kartezjańskich wszechogarniających wątpliwości, ale bez ich ostatecznego rozwiązania – czyli bez Boga jako ostatecznego gwaranta pewności. Musimy zwrócić uwagę, podkreśla Cavell, że każda sztuka z osobna stanowi indywidualną i niepowtarzalną interpretację sceptycyzmu. Jak pisze:

To, jaką interpretację sceptycyzmu stanowi dany tekst, jest nierozdzielnie związane z interpretacją samego tekstu, filozoficzna interpretacja sceptycyzmu (albo to, w jaki sposób sceptycyzm sam się interpretuje, tj. jako odkrycie, że nie możemy osiągnąć wiedzy pewnej jedynie na podstawie świadectwa zmysłów, a więc jedynie na czysto ludzkiej podstawie) nie jest tu w żaden sposób uprzywilejowana²⁴⁸.

²⁴⁶ Ibidem, s. 2.

²⁴⁷ Ibidem, s. 1.

²⁴⁸ Ibidem, s. 4.

W jeszcze innym miejscu Cavell powiada zaś nieco enigmatycznie, że „tragedia jest interpretacją tego, czego w gruncie rzeczy interpretacją jest sam sceptycyzm”. I tu dochodzimy do najbardziej, według mnie, interesującego aspektu koncepcji Cavella. Otóż, uważa on, że w tragediach Szekspira można odnaleźć pozaintelektualne elementy napędzające sceptycyzm. Że pokazują one, jak zmienia się świat człowieka pochwyczonego w szpony sceptycyzmu oraz, by tak rzec, ludzkie, a nie tylko czysto spekulatywne, znaczenie wiedzy i pewności. Szekspir, innymi słowy, ukazuje emocje towarzyszące wątpieniu – coś, co pozwalam sobie nazwać „kolorytem emocjonalnym sceptycyzmu”.

Jak wspomina Cavell, myśl ta uderzyła go niezwykle mocno gdy rozmyślał nad *Otellem*. Według niego bowiem, zazdrość przepełniająca Otella jest swego rodzaju alegorią (czy też po prostu pewną formą) tego, co w filozofii nazywamy wątpiwością. Na pozór jest to mało przekonujące. Chociaż zarówno zazdrość, jak i wątpiwość, zakładają pewnego rodzaju postawę podejrzliwości, to jednak weryfikacja tych podejrzeń jest w przypadku zazdrości daleka od intelektualnej precyzji. Co więcej, obiektem zazdrości jest – w przeciwieństwie do teoretycznego przedmiotu filozoficznych wątpiwości – żywa osoba. Czy jednak rzeczywiście – zdaje się pytać Cavell – przedmiot filozoficznych wątpiwości jest czysto teoretyczny? Tym bardziej, że zazdrość Otella porównuje on do sceptycyzmu w odniesieniu do istnienia innych umysłów. Być może też właśnie porównanie z zazdrością odsłania niezwykle ważny rys tkwiący w filozoficznym wątpieniu – a mianowicie pewien żywy stosunek do świata (Cavell nazywa to rysem animistycznym). Zwróćmy bowiem uwagę, że wątpiwość (zanim nabrała filozoficznego szlifu) była przede wszystkim reakcją na twierdzenia innych ludzi – mogłaby być np. reakcją na sugestie Jagona. Cavell odwołuje się tu do *Dociekań Filozoficznych* Wittgensteina i pokazuje, w jaki sposób filozoficzne pojęcia przekonania (a co za tym idzie i wątpiwości) zostały wyrwane z kontekstu – zaczęły być używane poza właściwymi dla nich grami językowymi. W „normalnych warunkach”, gdy ktoś powie mi, że w sąsiednim pokoju stoi stół, mogę mu uwierzyć albo nie i, odpowiednio, być przekonana, że w sąsiednim pokoju znajduje się stół, albo że się w nim nie znajduje. Tymczasem filozofowie, powiada Cavell, mówią zwykle do siebie samych. Filozof wpatruje się w stół i mówi: „Wiem, że tu jest stół”. Nie informuje w ten sposób nikogo znajdującego się w gorszej sytuacji poznawczej (np. przebywającego w drugim pokoju), a co znacznie ważniejsze – nikt spośród ludzi nie znajduje się w bardziej uprzywilejowanej od niego pozycji poznawczej, by móc to spostrzeżenie jakkolwiek skomentować. W związku z tym sceptykowi wiedza pewna jawi się jako leżąca poza zasięgiem człowieka, a wszystkie nasze sądy o świecie zyskują status przypuszczenia, niepewnej hipotezy. Jak powiada Cavell, do istoty języka należy to, że słowa mogą być wrywane z

właściwych im gier językowych. Musimy jednak pamiętać, że zawsze ma to konsekwencje. W tym przypadku, jak pisze Cavell:

Przekształcając koncepcję wiedzy (przekonania) tak, że zaczęła ona oznaczać nasze bezpośrednie, czy też absolutne położenie względem świata (naszą absolutną relację do świata), którego to położenia żaden człowiek nie jest w stanie potwierdzić czy zdyskredytować, filozof umieszcza świat w pozycji interlokutora stawiającego żądania, których filozof nie może jednak usłyszeć²⁴⁹.

To właśnie sprawia, że postawa sceptyka na pewnym poziomie kryje w sobie szaleństwo. Zwróćmy bowiem uwagę, powiada dalej Cavell, w jak osobiście doniosły sposób filozofowie traktują zwykłe przedmioty – przypomnijmy sobie frapujący Kartezjusza topniejący воск albo lewą i prawą rękę Moore’a. Według Cavella wynika to stąd, że filozofowie z jednej strony chcieliby traktować przekonanie „istnieje świat zewnętrzny” w sposób chłodny i teoretyczny, jak każde inne przekonanie o otaczających nas przedmiotach, z drugiej strony zaś – traktują świat jak swego interlokutora. Ostatecznie więc zwyczajny przedmiot (będący reprezentacją świata traktowanego jako jeden z przedmiotów) staje się dla nich uparcie milczącym partnerem dialogu. Jak pisze Cavell:

Filozof zachowuje się tak, jakby w pewnym sensie oczekiwał od przedmiotu jakiegoś rodzaju odpowiedzi, np. tego, że przedmiot nagle zaświeci. Oczywiście, nie każdy jest tego świadomy, sceptyk na pewno nie ma takiego poczucia. Ale możemy na to zwrócić uwagę, tak było w moim przypadku, gdy spojrzymy na tragedię jak na swoiste przedstawienie sceptycyzmu, a problem innych umysłów potraktujemy jako alegoryczny w stosunku do problemu realnego istnienia przedmiotów materialnych²⁵⁰.

Zazdrość Otella odsłania według Cavella jeszcze inne aspekty sceptycznego dążenia do pewności – ukazuje bowiem przemoc i żądzę dominacji kryjącą się za dążeniem do wiedzy (co prowadzi Cavella do przypuszczeń, które opiera na analizie *Zimowej opowieści*, że – przynajmniej w naszej kulturze – wiedza i sceptycyzm są głównie męską domeną). Jak pisze:

Przecucie, sugestia, czy też nauka płynąca z tej sztuki, która przedstawia opozycję między Leontesem a jego żoną głoszą – nawet jeśli przyjmiemy naturalne w stosunku do takich sugestii zastrzeżenia – że sceptycyzm jest męską domeną; a w związku z tym, że pasja wiedzy, tak dalece jak jest uwarunkowana przez sceptycyzm (a więc w pewnej gałęzi filozofii nowożytnej od czasów

²⁴⁹ Ibidem, s. 7.

²⁵⁰ Ibidem, s. 8.

Descartesa, Hume'a i Kanta) jest nacechowana przez różnicę płci, że ekonomia wiedzy jest inna dla kobiet i dla mężczyzn²⁵¹.

Niezwykle ciekawe jest też porównanie sceptyka do fanatyka:

Te sformułowania sugerują, że *Zimowa Opowieść* może być odczytana jako portret sceptyka mającego cechy fanatyka. To wewnętrzne powiązanie sceptycyzmu i fanatyzmu jest jednym z odkryć *Krytyki czystego rozumu* – postawy te są tam rozumiane jako skutki dialektycznej iluzji (sceptyk rozpacza nad brakiem tego, co nieuwarunkowane, fanatyk zaś głosi jego obecność) – oba podejścia dzieli absolutna wrogość do siebie nawzajem, zaś łączy wspólna wrogość wobec ludzkiego rozumu²⁵².

Paradygmatycznym obrazem sceptyka jest jednak nie Leontes, ale Otello pochwyciony w szpony zazdrości. Tu właśnie wyraża się cała dynamika i wszystkie emocje towarzyszące sceptycyzmowi. Jak pisze Cavell w *Otellu* mamy „streszczone logikę, emocje i scenerię sceptycyzmu”²⁵³. Autor niezwykle przenikliwie zauważa:

Zwracającą uwagę cechą rytmu fabuły Otella jest to, że przejście Otella od doskonałej miłości do doskonałej wątpliwości jest zbyt szybkie jak na fikcyjny czas sztuki. Ale ta pośpieszność stanowi właśnie rytm sceptycyzmu, wszystkie elementy są tu na miejscu. Emocje – mam tu na myśli nie emocje Otella w stosunku do Desdemony, jego zazdrość, ale strukturę jego uczuć rozkołysanych wokół tego, co stanowiło podstawę jego miłości. Zachowanie Otella, jego cierpienie związane z tą torturą, jest jednym z najbardziej niezwykłych znanych mi przedstawień „zdziwienia” obecnego w sceptycznym wątpleniu²⁵⁴.

Cavell uważa, że „sednem tego, w jaki sposób Otello wyraża sceptycyzm jest fakt, że umieszcza on kobietę, skończoną istotę ludzką, na miejscu Boga”.²⁵⁵ Cavell – jak rozumiem – chce w ten sposób powiedzieć, że Desdemona stała się dla Otella tym, czym był Bóg w systemie Kartezjusza – gwarantem wszelkiej pewności w odniesieniu do świata, pewności, co do jego własnego miejsca w świecie, przewyciężeniem solipsyzmu (zanim odkrył w sobie ideę Boga, Kartezjusz wiedział tylko, że myśli, a więc, że on sam istnieje). Desdemona musiała być więc doskonała, więcej nawet – nie chodziło wcale o to, czy faktycznie była niewierna. Sama taka możliwość, samo uświadomienie sobie, że nigdy nie może mieć co do tego całkowitej pewności,

²⁵¹ Ibidem, s. 16.

²⁵² Stanley Cavell, „Counting and Recounting”, w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit., s. 206.

²⁵³ Stanley Cavell, „The Stake of the Other”, w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, s. 128.

²⁵⁴ Ibidem, s. 128.

²⁵⁵ Ibidem, s. 126.

sprawila że Desdemona przestała być – by tak rzec – archimedesowym punktem oparcia i cały świat Otella rozpadł się na kawałki. Musimy jednak pamiętać, że:

Tym, czego brakowało temu człowiekowi nie była pewność. Wiedział wszystko, ale nie mógł znieść tego, co wie, znieść władzy tej wiedzy na sobą. Dowiedział się za dużo, nie za mało²⁵⁶.

Nie będę próbowała tu przytaczać chociażby w przybliżeniu interpretacji wszystkich tragedii – jak już wspomniałam, jest to karkołomne zadanie. Cavell porusza ogromną ilość wątków – mamy tu interpretacje odwołujące się do Wittgensteina i jego *Dociekań filozoficznych*, ale równocześnie do Freuda, Heideggera czy Emmersona, przede wszystkim zaś do książki samego Cavella *The Claim of Reason*, która stanowi coś w rodzaju teoretycznego zaplecza dla jego rozważań szekspirowskich. Mamy tu także odwołania do feminizmu i do literackiej tradycji interpretowania Szekspira (drobiazgowe analizowanie wypowiedzi bohaterów, dociekanie sensów zawierających się w drobnych nieścisłościach). Trudności sprawia także styl pisania Cavella – daleki od typowo analitycznego standardu wyrażania myśli w sposób najprostszy i najbardziej precyzyjny zarazem – jest to bowiem styl bardzo „rozwichrzony”, pełen gier słownych i paradoksów. To wszystko czyni jednak jego książkę ciekawą i intrygującą w lekturze.

Warto poświęcić też chwilę uwagi samemu tytułowi. Co właściwie oznacza *disowning knowledge*, a więc – jakbyśmy niezgrabnie powiedzieli po polsku – wyrzeczenie się wiedzy, nie uznawanie jej, niedopuszczanie jej do wiadomości? Jak zwykle u Cavella, sens tego sformułowania jest niezwykle subtelny, skomplikowany i wielopoziomowy. Wydaje mi się, że chodzi o rzecz następującą: wyparcie wiedzy nie oznacza powrotu do stanu braku wiedzy, do niewinności ignorancji. Zdobyć wiedzy jest jak wygnanie z raju – wiedza nie może zostać wymazana czy „oddana” z powrotem. Możemy nie przyjmować jej do wiadomości (uciekając w szaleństwo, jak król Lear) ale jest ona ciągle obecna. Tak samo jak w filozofii ciągle obecna jest niepokojąca możliwość sceptycyzmu. Zarazem też – na głębszym poziomie – chodziłoby, jak sądzę, o to, żeby w pewnym sensie nie starać się wypierać wiedzy, ale ją przezwyciężać, tj. wyzwolić się spod jej obezwładniającego uroku i nie uważać jej za najwyższą instancję we wszystkich kwestiach. Jest to niezwykle trudne zadanie – nie był mu w stanie sprostać ani Otello (jak pisze Cavell – opętany przez wiedzę, której nie mógł ani zweryfikować, ani odrzucić), ani Hamlet (niszczony przez wiedzę, którą nie mógł się z nikim podzielić). Przezwyciężenie wiedzy nie oznacza bynajmniej odrzucenia racjonalności, ale raczej wyciągnięcie pewnej nauki ze sceptycyzmu. Jak pisze Cavell:

²⁵⁶ Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1979, s.496.

(...) sceptycyzm sugeruje w gruncie rzeczy, że skoro nie możemy wiedzieć, że świat istnieje, to obecność świata nie może być dla nas przedmiotem wiedzy. Istnienie świata jest czymś, co musimy zaakceptować, tak samo jak nie możemy wiedzieć, że inni ludzie istnieją, lecz musimy to uznać²⁵⁷.

*

Chciałabym teraz dokonać pewnego eksperymentu i zająć się dwoma esejami Cavella z jego najwcześniejszego – pochodzącego z 1969 roku – zbioru *Must We Mean What We Say?*. Pierwszy z nich – „Knowing and Acknowledging” (co przetłumaczyłabym jako „Poznanie i uznawanie”) – dotyczy kluczowego rozróżnienia, niezwykle ważnego dla jego rozumienia sceptycyzmu. Drugi z nich – „The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*” – stanowi niezwykle ciekawą analizę sztuki Szekspira. Chciałabym je zestawić ponieważ, jak pisze Cavell, stanowią one konceptualną całość (drugi jest rozwinięciem pierwszego). Zestawienie to powinno okazać się o tyle owocne i ciekawe, że pierwszy tekst jest klasycznym tekstem analitycznym, drugi zaś charakterystycznym dla Cavella tekstem traktującym o filozoficznej doniosłości literatury. Tym samym chciałabym pokazać, że Rorty nie ma racji sztywno oddzielając analityczno–epistemologicznego Cavella od Cavella literackiego.

W eseju „Knowing and Acknowledging” Cavell – tak samo jak to robi w *The Claim of Reason* – polemizuje z rozpowszechnionym przekonaniem, że filozofia języka potocznego obaliła czy też rozwiązała klasyczne filozoficzne problemy, zwłaszcza zaś problem sceptycyzmu. Jak pisze:

W niniejszym tekście będę chciał zasugerować, że przekonanie, że odwołanie się do języka potocznego obala sceptycyzm, samo jest obalalne²⁵⁸.

Głównymi adwersarzami Cavella są tu dwaj interpretatorzy Wittgensteina – Norman Malcolm ze swoim tekstem „The Privacy of Experience” i John W. Cook z tekstem „Wittgenstein on Privacy”. Myśl przewodnia Cavella – z którą jak sądzę zgodziliby się Malcolm i Cook – to idea zaczerpnięta z *Dociekań* Wittgensteina, wedle której nie mogę wyrażać opinii co do tego, że druga osoba posiada duszę. Zaraz jednak dostrzegamy między nimi różnicę – chociaż Cavell zgadza się z Malcolmem i Cookiem, że rzeczywiście kwestia, czy inny posiada duszę, lub czy przyszłość będzie podobna do przeszłości, nie jest kwestią wiedzy, to zarazem uważa, że wcale nie wyklucza to sceptycyzmu. Jak pisze:

Wychodzenie od tego, co potocznie mówimy, nie przybliży wcale filozofa bardziej do potocznych „przekonań” niż do „przekonań” lub też filozofa sprzeciwiającego się mu, na przykład sceptyka. We

²⁵⁷ Stanley Cavell, „The Avoidance of Love”, w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, s. 95.

²⁵⁸ Stanley Cavell, „Knowing and Acknowledging” w: Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?: a book of essays*, op. cit., s. 238.

wszystkich tych wypadkach jego problemem jest odnalezienie specyficznego stanu umysłu, w którym człowiek daje wyraz swojej ludzkiej kondycji. Sceptycyzm może nie oznaczać zdrowia psychicznego, ale nie jest on z pewnością trudniejszy do zrozumienia, niż zupełne szaleństwo, nie jest zresztą też wcale łatwiejszy i ukazuje nam nie mniej, niż ono. A najważniejszą rzeczą, jaką ukazuje nam sceptycyzm, jest fakt, że odwołanie się do tego jak mówimy, nie stanowi świadectwa na rzecz naszych przekonań²⁵⁹.

Według Malcolma posiadamy kryteria – np. behawioralne, medyczne (kryteria bólu głowy doktora Edwiga) – pozwalające stwierdzić, że druga osoba odczuwa taki sam ból jak my. Cavell pokazuje, że nie jest to takie trywialne, że za wątpliwością sceptyka, co do tego, czy druga osoba może odczuwać taki sam ból jak ja, kryje się coś głębszego. Jak pisze:

Sceptyk występuje ze straszliwym przypuszczeniem – że nie możemy wiedzieć, co czuje druga osoba, bo nie możemy posiadać tego samego odczucia, odczuwać jej bólu, odczuwać go w ten sam sposób, w jaki ona go odczuwa – i jesteśmy zszokowani; musimy obalić jego stanowisko, nie możemy potraktować go poważnie. Ale on nie rozpoczyna od szoku. Rozpoczyna od pełnego rozpoznania tego, że ja mogę cierpieć podczas gdy nikt inny nie cierpi i podczas, gdy nikt o tym nie wie albo o to nie dba a ponadto, że inni mogą cierpieć, a ja mogę o tym nie wiedzieć, co jest równie wymowne²⁶⁰.

Malcom twierdzi, że powiedzenie „Wiem, że mnie boli” jest bezsenowne, zostaje bowiem wyrwane z kontekstu; w naszych grach językowych nie mówimy w ten sposób. Cavell do pewnego stopnia się z nim zgadza, zarazem jednak – czego Malcolm nie chce zrobić – rozumie też sceptyka. Jak powiada:

Sceptyk zdaje sobie sprawę, że jest w tym powiedzeniu *coś* dziwnego, ale skoro potrzebuje tego zwrotu, to zastanawia się, dlaczego jest w nim coś dziwnego (dlatego że jest trywialnie prawdziwy, a więc niewarty wypowiedania, chyba, że do kogoś, kto równie trywialnie by mu zaprzeczał) a następnie dalej go używa²⁶¹.

Cavell dodaje kolejne użycie do tego, które Malcolm wylicza jako poprawne użycie „ja wiem” i jest to jego szczególne pojęcie *acknowledgment* (uznania). Jak pisze:

Jest jasne, chociaż niewyraźne na pierwszy rzut oka, że zdanie „Wiem, że mnie boli” (zawierające stwierdzenie „Boli mnie”) jest wyrazem bólu (jeśli zgodzimy się z Wittgensteinem, że „boli mnie”

²⁵⁹ Ibidem, s. 240.

²⁶⁰ Ibidem, s. 246–247.

²⁶¹ Ibidem, s. 255.

jest tego wyrazem). Może być ono także wyrazem irytacji. Ma ono formę („Wiem, że mnie...”), formę wyrażającą uznanie (*acknowledgement*) (jest to druga już forma użycia „ja wiem”, którą dodaję do trzech wymienionych przez Malcolma). Jako uznanie (przyznanie, wyznanie), zdanie to jest w pełni pojmowalne (*intelligible*)²⁶².

Uznawanie (*acknowledging*) jest mocniejsze od poznawania (*knowing*). Z faktu, że wiem, że się spóźniłam, nie wynika, że to uznaję. Tymczasem z faktu, że to uznałam wynika, że to wiem. Jak zauważa Cavell:

Można powiedzieć: uznawanie przekracza poznawanie (przekracza je nie tyle w porządku wiedzy, ile w wymaganiu bym coś zrobił lub jakoś zareagował w związku z o tą wiedzą)²⁶³.

Uznawanie zawiera „ludzki” wymiar naszego stosunku do innych i do świata, jest prywatną wiarą:

Dlaczego w ten sposób wyraża się sympatia? Ponieważ twoje cierpienie stawia przede mną wyzwanie. Nie wystarczy, że wiem, że cierpisz, muszę coś z tym zrobić, jakoś zareagować (cokolwiek jest do zrobienia). Krótko mówiąc, muszę to uznać inaczej bowiem nie wiem wcale, co oznacza twoje albo jego „odczuwanie bólu”. (...) Oczywiście sympatia nie zawsze jest naturalnym następstwem uznania tego, że ktoś cierpi. Tak więc, kiedy mówię „musimy uznać cierpienie drugiego odpowiadając na jego twierdzenie z sympatią”, nie twierdzę, że zawsze odczuwamy, czy powinniśmy odczuwać sympatię. Twierdzenie o cierpieniu może pozostać bez odpowiedzi. Możemy też odczuwać wiele rzeczy – sympatię, *Schadenfreude*, lub nic zgoła. Jeśli ktoś twierdzi, że jest to porażka w uznaniu czyjegoś cierpienia, to oczywiście nie znaczy to, że jest to porażka naszej wiedzy o jego cierpieniu. Może tak być, ale nie musi. Ważne jest, że pojęcie uznawania może być unaocznione zarówno przez swoją porażkę jak i przez swój sukces²⁶⁴.

Rozróżnienie na poznawanie i uznawanie wyjaśnione jest przez Cavella dość mętnie – odwołuje się według mnie przede wszystkim do intuicji. Najlepiej je uchwycić przyglądając się jak Cavell odnosi je do sceptycyzmu. W tym celu zobaczmy, jak stosuje je w praktyce; a mianowicie w swojej słynnej interpretacji *Króla Leara*.

Analiza Cavella jest – zgodnie z jego zwyczajami – bardzo wielopłaszczyznowa, eklektyczna i, chociaż nieco ciężka, to zawiera wiele celnych i głębokich spostrzeżeń. Cavell zastanawia się nad otwierającą sceną sztuki, sceną abdykacji i motywacją powodującą Learem. Odrzuca

²⁶² Ibidem, s. 256.

²⁶³ Ibidem, s. 257.

²⁶⁴ Ibidem, s. 263.

powierzchowne interpretacje, wedle których fakt, że Lear żąda od córek, by wyznały która „kocha ojca najgoręcej”²⁶⁵ było wyrazem jego infantylizmu, starczego zdziecinnienia. Jak pisze:

Lear infantylny? Lear zdziecinniały? Przecież człowiek, który wypowiada słowa Leara posiada, chociaż może nie dysponuje nim w pełni, potężny, otwarty umysł; popadnięcie przez niego w szaleństwo tylko potwierdza jego inteligencję, nie tylko dlatego, że słowa, które wypowiada w tym szaleństwie są dziełem takiego umysłu, ale ponieważ sama natura jego szaleństwa, jego melancholia, jego antyczne usposobienie, jego niegasnąca inwencja stanowią oznaki geniuszu, jak to słusznie uważano w renesansie, są one drogą ucieczki dostępną tylko najwybitniejszym umysłom²⁶⁶.

Według Cavella motywem, który napędza żądanie Leara jak i całą późniejszą akcję tragedii jest wstyd. Jak pisze:

Przede wszystkim wstyd jest właściwym kandydatem by służyć za motyw, ponieważ jest emocją, której konsekwencje są nagłe i nieproporcjonalne w stosunku do jej przyczyny, co dobrze opisuje całość akcji *Króla Leara* (...) Co więcej, wstyd odczuwamy nie tylko za siebie samego, za własne postępowanie, ale też w związku z postępowaniem i postawą tych, z którymi się identyfikujemy: ojców, córek, żon (...) ²⁶⁷.

Lear zdaje sobie sprawę, że chcąc podzielić królestwo kierując się atrakcyjnością wyznań córek, dopuszcza się przekupstwa i chce dokładnie tego, co się z nim wiąże: fałszywej miłości i publicznego zapewnienia o miłości. Dwie starsze córki dają się przekupić i wygłaszają gładkie mowy. Najmłodsza, Kordelia, milczy. Mówi za to do siebie:

A ja – co powiem? Ja kocham bez słów.²⁶⁸

Dlaczego Kordelia milczy? Tu również Cavell oferuje niezwykle błyskotliwą interpretację. Kordelia nie jest dla niego wcale – jak dla wielu innych interpretatorów uosobieniem cnót chrześcijańskich albo figurą Chrystusa (chyba, żebyśmy brali pod uwagę tylko człowieczeństwo Chrystusa, jego godzinę zwątpienia), ale zagubioną, młodą dziewczyną, która szczerze kocha swojego ojca i czuje się zawstydzona tym, czego się od niej wymaga. Jak pisze Cavell:

²⁶⁵ William Shakespeare, *Król Lear*, przeł. Stanisław Barańczak, „W drodze”, Poznań 1991, akt I, scena I, s. 11.

²⁶⁶ Stanley Cavell, „The Avoidance of Love” w: Stanly Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit., s. 59–60

²⁶⁷ Ibidem s. 58.

²⁶⁸ William Skakespeare, *Król Lear*, op. cit., akt I, scena I, s. 11.

Udawanie miłości, gdy się nie kocha naprawdę jest łatwe; ale udawać miłość, gdy się naprawdę kocha – to niemożliwe. Dlatego Kordelia chwytą się pierwszego rozwiązania swojego dylematu: kocha bez słów²⁶⁹.

I jeszcze dalej:

Jest oburzona, zraniona, zmieszana, taka młoda; Lear torturuje ją, domagając się publicznego wyznania miłości, podważa jej autentyczne przywiązanie do niego, oczekuje od niej deklaracji, która to przywiązanie faktycznie unieważni²⁷⁰.

W jeszcze zaś innym miejscu:

Prawdą jest, że nie potrafi ona schlebiać; nie dlatego, że jest na to zbyt dumna lub zbyt pryncypialna; ale ponieważ nic, co mogłaby zrobić, nie byłoby pochlebstwem – a co najwyżej udawanym pochlebstwem. Nie ma żadnej konwencji określającej to, o co została poproszona Kordelia. Nie jest tak, że Goneryla i Regana powiedziały wcześniej, to co ona chciałaby wyznać. Rzecz w tym, że ona nie może wypowiedzieć tych słów, bo są one dla niej prawdziwe („droższy mi jesteś nad światło oczu, powietrze, swobodę”²⁷¹)²⁷².

Dlaczego Lear tego nie rozumie? Dlaczego mówi zimno: „Z niczego nic nie uzyskasz”²⁷³ na jej: „Nic, mój ojciec”²⁷⁴? Po pierwsze – jest podwójnie zawstydzony: publicznie przez milczenie Kordelii oraz prywatnie przez samą Kordelię, którą darzy głęboką miłością, bo zdaje sobie sprawę, że ona wie, iż stosuje on przekupstwo prosząc ją o publiczne pochlebstwo. Jak zauważa Cavell, Lear jest wewnętrznie rozdarty; z jednej strony chciałby usłyszeć to pochlebstwo, z drugiej strony zaś jakaś część niego liczy na to, że Kordelia się do tego nie zniży. Jak zauważa niezwykle przenikliwie Cavell:

Dla niektórych dusz być kochanym, gdy się wie, że nie można odwzajemnić miłości jest najdotkliwszą z psychicznych tortur²⁷⁵.

Lear nie potrafi być kochanym bezinteresownie; czuje, że musi odpłacić za miłość ofiarując jedną trzecią królestwa:

²⁶⁹ Stanley Cavell, „The Avoidance of Love” w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit., s. 62.

²⁷⁰ Ibidem, s. 63.

²⁷¹ William Shakespeare, *Król Lear*, op. cit., akt I, scena I, s. 11.

²⁷² Stanley Cavell, „The Avoidance of Love” w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit., s. 65.

²⁷³ William Shakespeare, *Król Lear*, op. cit., akt I, scena I, s. 13.

²⁷⁴ Ibidem, s. 12.

²⁷⁵ Stanley Cavell, „The Avoidance of Love”, w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit., s. 61.

Nie potrafi znieść bycia kochanym wtedy gdy nie daje powodów, by go kochać, być może z poczucia bezsily i pasywności, którą ten stan wywołuje, a która dla niektórych oznacza impotencję. I unika tego, z tych samych powodów, dla których ludzie unikają bycia kochanym, ponieważ jest to dla nich wyzwanie:

„LEAR. Nie, ślepy Kupidynie, rób co zechcesz, ja się nie zakocham^{276,277}.

Cavell rozważa hipotezę, że być może miłość Leara do Kordelii przekracza zwyczajną miłość ojca do córki, że być może posiada ona odcień kazirodczy. Jak pisze:

Można by powiedzieć, że Leara nie zawstydzają wcale jego potrzeba miłości i niemożność jej odwzajemnienia, ale sama natura jego miłości do Kordelii. Nazbyt przekracza ona zwykłą miłość ojca do córki²⁷⁸.

Cavell stwierdza jednak, że rodzaj czy natura miłości jaką Lear żywi do Kordelii nie ma znaczenia, najważniejszy jest bowiem mechanizm unikania miłości (*avoidance of love*), który ukazuje sztuka Szekspira. Stąd tytuł jego eseju. Jak błyskotliwie zauważa Cavell:

Unikanie miłości jest zawsze, lub zawsze bierze początek od unikania pewnego szczególnego rodzaju miłości. Istoty ludzkie nie unikają miłości z natury, uczą się tego. Nasze życie zaczyna się od zaakceptowania – w imię miłości – bliskości, która nam jest oferowana, a później wyrzekamy się jej obiektów. A unikanie albo akceptacja jakiegoś konkretnego rodzaju miłości przekształca się w inne jej rodzaje, każda miłość w jej akceptacji lub odrzuceniu jest odzwierciadlana w każdej innej. To część cudownej wizji jaką rozpościera przed nami *Król Lear*, tak więc nie musimy się przejmować, czy miłość między tymi dwoma jest zabroniona w świetle ludzkich praw²⁷⁹.

Następnie Cavell, skądinąd niezbyt skromnie, zastanawia się, jak to możliwe, że jeśli jego interpretacja jest poprawna, to krytykom nie udało się na nią wpaść wcześniej. Ma to według niego związek z samą naturą tragedii króla Leara – odsłania ona fakty o nas samych, o naszych ograniczeniach, które niechętnie akceptujemy. Tu właśnie znajduje zastosowanie ważne i omówione przeze mnie powyżej pojęcie uznawania (*acknowledging*). Jak pisze Cavell:

Trudność leży w odmowie, w porażce uznania (*acknowledge*). (Fakt, że każda z postaci sztuki odmawia uznania czegoś sprawia, że wydarzenia układają się w tragedię, a nie melodramat, w

²⁷⁶ William Shakespeare, *Król Lear*, op. cit, akt IV, scena VI, s. 148–149.

²⁷⁷ Stanley Cavell, „The Avoidance of Love”, w: Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit, s. 61.

²⁷⁸ Ibidem, s. 70.

²⁷⁹ Ibidem, s. 72.

którym to, czego nie widzimy, leży po prostu poza zasięgiem naszego wzroku, albo nie w scenę naturalnej katastrofy, w której to, czego nie przewidzieliśmy, leży poza zasięgiem naszego przewidywania²⁸⁰.

Wraz z pojęciem uznawania powraca motyw sceptyczny. Jak zauważa Cavell, Szekspirowska tragedia – jako swoisty nacechowany epistemologicznie gatunek – skończyła się wraz ze śmiercią Szekspira. Jak pisze:

Nie powiemy raczej, że Szekspirowska tragedia zniknęła przez rozwój nowej nauki oraz epistemologii jako zwierciadła filozoficznych dociekań. Ale być może utrata obecności – którą oznacza zniknięcie tego rodzaju tragedii – prowadzi nas do przekonania, że możemy ocalić nasze życia poprzez wiedzę. To może być morał wypływający zarówno z nowej epistemologii jak i z samych Szekspirowskich tragedii²⁸¹.

Tragedia Szekspirowska – taka jak *Król Lear*, taka jak *Otello* – odsłania dramat jednostki, dla której sama obecność (*presentness*) świata została zachwiana, stanęła pod znakiem zapytania. Powinno nam to uświadomić, że obecność świata i innych osób nie jest kwestią wiedzy. Musimy przekroczyć wiedzę i zaufać – zaakceptować istnienie świata, uznać istnienie innych. Oto, co pisze Cavell w niezwykle ważnym fragmencie, który według mnie stanowi klucz do całej jego poświęconej Szekspirovi książki *Disowning Knowledge*, a nawet klucz do tego, co najbardziej oryginalne i odkrywcze w jego pisarstwie:

Przekroczyć wiedzę to zadanie, które Lear dzieli z Otellem, Makbetem i Hamletem, jednym opętanym przez wiedzę, której nie mógł ani zweryfikować ani odrzucić, drugim gnębionym przez wiedzę, której autorytetu nie był w stanie podważyć, trzecim zaś niszczonego przez wiedzę, którą nie mógł się z nikim podzielić. Lear pogrąża się w szaleństwie z typowych powodów: jest to jego sposób na to, by nie wiedzieć tego, co wie, albo by wiedzieć tylko to, co wie. Ostatecznie, gdy wraca do świata, ciągle nie jest w stanie porzucić dążenia do wiedzy, do wiedzy przez którą jest opętany, za którą otrzymuje sprawiedliwą karę – i znów dopuszcza się czynów, za które wie, że poniesie karę. Tylko rzeczy, o których nie wiemy, mogą nas uratować²⁸².

Lear, nie chce uznać (*acknowledge*) tego, co wie (*know*) – nie chce uznać tego, że może jest bezinteresownie kochany, że wyrządził Kordelii krzywdę, że popełnił błąd, bo pochlebstwa Goneryli i Regany okazały się pustymi słowami, a one same niewdzięcznymi egoistkami – i to

²⁸⁰ Ibidem, s. 84.

²⁸¹ Ibidem, s. 94.

²⁸² Ibidem, s. 96–97.

sprawia, że popada w szaleństwo. Nawet w tym stanie nie potrafi jednak porzucić wiedzy, której nie potrafi ani podważyć (nie może sam sobie jej odebrać), ani zaakceptować.

Na koniec tego pełnego tak wspaniałych fragmentów eseju Cavell pograża się w dość płytkich rozważaniach na temat tego, co właściwie miałyby oznaczać uznanie w teatrze, powiadając, że „uznanie w teatrze pokazuje to, czym jest uznawanie w rzeczywistości”²⁸³. Tak rozwija swoją myśl:

Na czym bowiem polega różnica pomiędzy tragedią w teatrze a tragedią rozgrywającą się w rzeczywistości? W jednym i w drugim wypadku ludzie cierpią w naszej obecności. Ale w rzeczywistości uznanie jest niekompletne; w rzeczywistości nie ma mowy o uznaniu dopóki nie odsłonimy przed innymi naszej obecności. Można by uważać, że w teatrze zostajemy z tej konieczności zwolnieni, że jest to wytchnienie, w czasie którego możemy się przygotować na tę rzeczywistą konieczność, doznać litości i trwogi, które stoją na drodze uznaniu w świecie zewnętrznym²⁸⁴.

Analizując uczucia, jakie przeżywamy w teatrze, Cavell po raz kolejny stwierdza (i będzie to dobra myśl na zakończenie tego wątku):

Tym, o czym zapomnieliśmy, kiedy ubóstwiliśmy rozum, nie jest fakt, że rozum jest niezgodny z uczuciami, ale prawda, że wiedza wymaga uznania²⁸⁵.

*

W zakończeniu tego rozdziału chciałabym zastanowić się raz jeszcze, jak Cavell – przy całym jego szerokim spektrum zainteresowań – zapatruje się na związki filozofii i literatury. Nie jest to łatwe zadanie, bo Cavell nie wypowiada się jednoznacznie, tylko subtelnie niuansuje tę skomplikowaną zależność. Jak wspomina w swoim dzienniku:

Tak więc filozofowałem dalej jak tylko mogłem, włączając do mojego filozofowania teksty literackie, które się tego domagały i których włączenie mogło stać się bez poczucia zawstydzenia częścią mojego stylu (zdania i obrazy z Wordswortha, Yeatsa, Blake’a, Szekspira, Dickensa, Melvilla, Kafki, Conrada, Manna, Prousta, które zrobiły na mnie wrażenie albo stały się dla mnie niezapomniane, zanim filozofia zaczęła się dla mnie liczyć, albo raczej zanim nauczono mnie różnicy między literaturą a filozofią) a od czasu do czasu dodawałem w ramach usprawiedliwiania

²⁸³ Ibidem, s. 103.

²⁸⁴ Ibidem, s. 103–104.

²⁸⁵ Ibidem, s. 117.

tych praktyk – czy raczej jako źródło wskazówek pomagających zrozumieć rezultaty tych prób – moje interpretacje *Dociekań* Wittgensteina (...) ²⁸⁶.

W przedmowie do swojego pierwszego zbioru esejów Cavell zastanawia się nad rozróżnieniem pomiędzy literaturą a filozofią czując opór przed zastosowaniem go do swoich tekstów, zarazem jednak nie chcąc z niego zrezygnować. O swoich tekstach pisze tak:

Może zostać uznane, że dwa z nich – ten o *Końcówce* i ten o *Królu Learze* – stanowią przykład krytyki literackiej, albo, w najlepszym wypadku, zastosowanie filozofii do interpretacji tekstów literackich, podczas gdy pozostałe są (lub blisko im do tego) tekstami stricte filozoficznymi. Chciałbym temu zaprzeczyć, ale żeby temu zaprzeczyć musiałbym użyć pojęć filozofii, literatury i krytyki literackiej, bo takie zaprzeczenie pozostałoby puste, gdyby pojęcia te zostały niewyjaśnione, tak jak różnica między nimi, którą niekiedy akceptuję. Wyjaśnienia tych pojęć muszą zdawać sprawę z tego, że przypominają one sobie nawzajem ²⁸⁷.

W późniejszym tekście o *Hamlecie* („Hamlet’s Burden of Proof”) Cavell również sugeruje, że rozróżnienie między literaturą a filozofią jest nieoczywiste, a największy błąd jaki moglibyśmy popełnić to uznać jedną dziedzinę za nadrzędną wobec drugiej:

(...) morał z mojego podkręcania wzajemnej gry filozofii i literatury polega na tym, że nie chodzi tu o zastosowanie filozofii do literatury, w którym tak zwane dzieła literatury byłyby ilustracjami znanych już rozwiązań. Lepiej oddawałoby moją strategię powiedzenie, że wybieram dzieła, które chciałbym czytać publicznie (rozpoczynając od wymienionych dzieł Szekspira) jako stadia tego, co filozofia (pozostawiona samej sobie) przedstawiła intelektualnie, czy to u Descartesa, Hume’a czy Kanta, jako sceptycyzm będący nieuniknioną, esencjonalną możliwością człowieka ²⁸⁸.

Cavell jednak – w przeciwieństwie do deklaracji Rorty’ego i Blooma – nie opowiada się jednoznacznie po stronie poezji w jej odwiecznym sporze z filozofią. Filozofia jest dla niego czymś doniosłym, oznacza mówienie własnym głosem, a jej zniknięcie z naszej kultury byłoby katastrofą. Jak zauważa Simon Critchley:

Dla Cavella, i jest to źródło jego sporu z Rortym, największym niebezpieczeństwem jest kultura bez filozofii, bez tej nieskończonej wzajemnej gry głosów, którą odnajduje on w *Dociekaniach* Wittgensteina ²⁸⁹.

²⁸⁶ Stanley Cavell, *Little Did I Know. Excerpt from Memory*, Stanford University Press, Stanford, 2010, s. 460.

²⁸⁷ Stanley Cavell, „Foreword: An Audience for Philosophy” w: Stanley Cavell, , op. cit., s. XVII-XVIII.

²⁸⁸ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, op. cit. s. 179.

²⁸⁹ Simon Critchley, „Cavell’s «Romanticism» and Cavell’s Romanticism” w: Russell B. Goodman (ed.), *Contending with Stanley Cavell*, Oxford 2005, s. 46.

Z kolei Gerald L. Burns w swoim znakomitym eseju o *Disowning Knowledge* pisze tak:

Stanley Cavell, jeden z najwybitniejszych współczesnych amerykańskich filozofów, opublikował dzieło o Szekspirze, które niewielu nazwie filozofią albo krytyką literacką. Czy jest to przykład albo konsekwencja tego, co Jürgen Habermas nazywa „zacieraniem różnicy gatunkowej między filozofią a literaturą”²⁹⁰ Albo może wręcz przeciwnie, czy jest to ponowne otwarcie sporu między filozofią a poezją, uznawanego już przez Sokratesa za pradawny? Pod koniec swojego eseju będę próbował krótko powiedzieć, dlaczego to drugie pytanie ma rację bytu w przypadku Cavella, który, jako jeden z nielicznych, pospołu być może z Martinem Heideggerem, jest świadomy doniosłości tego sporu²⁹¹.

Burns podkreśla, że interdyscyplinarność Cavella jest jego swoistą metodą filozofowania:

Cavell utrzymuje, że myślenie – a więc to czym powinna zajmować się filozofia – tylko wtedy ma sens, gdy podąża wieloma ścieżkami (...) ²⁹².

U Cavella, zauważa Burns, nie tyle zostaje zniesiona różnica między filozofią a literaturą, ile raczej zamieniają się one nieustannie miejscami. W zakończeniu *The Claim of Reason* Cavell pyta, rzucając ostatnie spojrzenie na Otella i Desdemonę:

Ale czy filozofia może oddać ich z powrotem w ręce poezji? Z pewnością nie, przynajmniej dopóki filozofia będzie chciała, tak jak pragnęła tego u swych początków, wygnąć poezję z idealnego państwa. Być może tak, jeśli sama stanie się literaturą. Ale czy filozofia może stać się literaturą i jednocześnie ciągle rozpoznawać samą siebie jako filozofię?²⁹³

Burns przedstawia niezwykle błyskotliwą interpretację tego pytania i równie błyskotliwie próbuje na nie odpowiedzieć. Będzie to idealne zakończenie tego rozdziału i zapowiedź rozważań, którymi zamierzam się zająć w rozdziale kolejnym:

Odpowiedź na to pytanie zależy od tego, co uważamy za literaturę, w której to kwestii Cavell milczy, nawiązując do Szekspira i *Waldena* („Mam na myśli to”), nie chcąc najwyraźniej podcinać gałęzi, na której siedzi. Kiedy jednak pomyślimy o filozofii jako o czymś, co rozpoczyna się jako odpowiedź na różne twierdzenia, zobaczymy dlaczego poezja jest dla niej trudnością, przynajmniej dopóki zachowuje ona swój antyczny charakter pozostając ciemną mową, *ainigma*, czymś co nie daje się do

²⁹⁰ Jürgen Habermas, „Excursus on Leveling the Genre Between Literature and Philosophy”, cyt za: Gerald L. Burns, „Stanley Cavell’s Shakespeare”, *Critical Inquiry*, Vol 16, No. 3, Spring 1990, s. 612.

²⁹¹ Gerald L. Burns, „Stanley Cavell’s Shakespeare”, *Critical Inquiry*, Vol 16, No.3, Spring 1990, s. 612.

²⁹² *Ibidem*, s. 613.

²⁹³ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, op. cit., s.496.

końca wypowiedzieć, co zaprzecza samemu sobie, stawia opór egzegezie i zmusza nas do mówienia w sposób alegoryczny. Właśnie to pojęcie poezji jako ciemnej mowy Heidegger odnawia w swojej koncepcji poezji jako *Dichten*, czyli czegoś, co gęstnieje, ciemnieje, staje się ziemskie (*Die Dichtung dichtet*). Problem z poezją nie polega na tym, że to, co ona przedstawia jest fałszywe, ale na tym, że jej tekstualność, powściągliwość, jej samozaprzeczanie stawiają filozofię po stronie sceptycznej wątpliwości, która zagraża jej od samych jej początków. Poezja odgrywa rolę Kordelii w stosunku do Leara reprezentującego filozofię. Dlatego musi zostać wygnana²⁹⁴

²⁹⁴Gerald L. Burns, „Stanley Cavell’s Shakespeare”, op. cit., s. 632.

ROZDZIAŁ IV

ROMANTYZM ALBO UNIA FILOZOFII I LITERATURY

Co daje się uczynić, póki filozofia i poezja są oddzielone, to zostało już uczynione i spełnione. Pora zatem zjednoczyć obie.

*Friedrich Schlegel*²⁹⁵

Uniwersalność to naprzemienne nasycenie wszystkich form i materii. Harmonię osiąga ona tylko dzięki połączeniu poezji i filozofii: nawet najbardziej uniwersalnym i najdoskonalszym dziełom izolowanej poezji i filozofii zdaje się brakować ostatecznej syntezy: niespełnione, zatrzymują się one tuż przed celem [jakim jest] harmonia.

*Friedrich Schlegel*²⁹⁶

Oto, co pisze Agata Bielik–Robson o romantyzmie:

Romantyzm to formacja najmniej chyba doceniana przez filozofię. Rozpięta między materialistycznym oświeceniem i idealistycznym transcendentalizmem, jawi się zwykle jako okres niepewności i konfuzji, w którym urażona oświeceniowym cynizmem wrażliwość toruje, burzą i naporem, drogę niemieckiemu idealizmowi. Romantyczność cechuje więc poetycki *Sturm und Drang*, prawdziwe i porządne systemy jednak pozostają niejako obok, wprowadzając pośrednio zainspirowane romantycznym *Gefühl*, stanowiące mimo to odrębną jakość filozoficzną. Tymczasem wydaje się, że istnieje coś takiego jak całkowicie swoista filozofia romantyczna: filozofia oryginalna i tym bardziej właśnie interesująca dla nas, ludzi późnej nowoczesności, że pozbawiona staromodnych ambicji systemowych; filozofia śmiała, prawdziwie nowoczesna, posługująca się techniką fragmentu i autodekonstrukcji *avant la lettre*, odważnie mieszająca gatunki, pojmująca samą siebie jako formę przede wszystkim literacką²⁹⁷.

W niniejszym rozdziale pójdę jej tropem i postaram się pokazać, że romantyzm był ruchem jedynym w swoim rodzaju, który jest ciągle obecny w kulturze i który nadal domaga się porządnej rewizji filozoficznej. Udowodnię, że obiegowe interpretacje romantyzmu są powierzchowne i

²⁹⁵ Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, oprac. wstęp i komentarze Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 164.

²⁹⁶ Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, op. cit., s. 147.

²⁹⁷ Agata Bielik–Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. 8.

błędne, a także pokażę na czym polega fałszywa świadomość romantyczna. Romantyzm nie pojawia się w tej pracy przypadkowo – to właśnie w romantyzmie poczęto postrzegać dzieło literackie jako osobny, autonomiczny byt. Jak zauważa Jakub Momro, wraz z narodzinami romantyzmu teoretycznego pojawiło się pytanie o filozoficzne znaczenie gatunku literackiego:

Cały ruch intelektualny skupiony wokół braci Schległów jest matrycą nowoczesnego pojmowania instytucji literackiej w znaczeniu określenia jej wobec innych dziedzin ludzkiej działalności. Od tej pory literatura uzyskuje pełną autonomię poprzez zwracanie się ku samej sobie i zdolność do samookreślenia. To jednak definicja w pełni ironiczna, co oznacza, że w istocie nie stanowi żadnej definicji. Ironia bowiem z zasady pozostaje nieobecnością ostatecznej, stabilnej nazwy. Te dwa elementy: ironia oraz autonomia od samego początku określają pozycję z jakiej można mówić o literaturze²⁹⁸.

Postaram się pokazać na czym polega romantyczne postrzeganie roli literatury, a także udowodnić, że moi trzej bohaterowie – Rorty, Bloom i Cavell – tak właśnie ją postrzegają. Spróbuję też wykazać, że każdego z nich można nazwać romantykiem.

*

Historycznie rzecz ujmując romantyzm zrodził się w krajach niemieckich w połowie lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Można go zdefiniować jako wyraz niezgody młodego pokolenia intelektualistów na dominację przenikniętych optymizmem koncepcji antropologicznych, filozoficznych i antropologicznych oświecenia.

Wczesny romantyzm (*Frühromantik*) nazywany jest często romantyzmem jenańskim – jego początek datuje się na rok 1796, gdy August Wilhelm Schlegel przybył na zaproszenie Fryderyka Schillera do Jeny. Później w Jenie osiedlił jego brat Friedrich Schlegel. W pobliskim Weißenfels mieszkał zaś Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, w literaturze znany wyłącznie pod pseudonimem Novalis. To właśnie od miejsca powstania tej nieformalnej grupy pochodzi popularne określenie wczesnego romantyzmu jako „grupy jenańskiej”.

Już w roku 1797 stolicą wczesnego romantyzmu stał się Berlin, dokąd przeniósł się Friedrich Schlegel, i gdzie wraz z bratem Augustem Wilhelmem wydawał słynne, formacyjne czasopismo *Athenaeum*. Na rok 1801 datuje się początek końca wczesnego romantyzmu w literaturze niemieckiej. Późny romantyzm (*Spätromantik*) przypada na lata 1805–1808 a jego ośrodkiem stał się Heidelberg. Nie jest on bezpośrednią kontynuacją romantyzmu jenańskiego i

²⁹⁸Jakub Momro, „Echa dekonstrukcji” w: Philippe Lacoue-Labarthe, *Typografie*, przeł. Jakub Momro, Andrzej Zawadzki, wybór, opracowanie i wstęp Jakub Momro, UNIVERSITAS, Kraków 2014, s. 20.

tworzy go młodsze pokolenie twórców: Achim von Arnim i Clemens Brentano. W 1805 roku ukazuje się *Cudowny róg chłopca*, zbiór niemieckich pieśni ludowych, programowa publikacja późnego romantyzmu. Romantycy byli twórcami „nowej szkoły w poezji”. Jak pisze Tadeusz Namowicz:

Odrzucając statyczną ich zdaniem koncepcję literatury, ujętą w system sztywnych reguł, dążyli do stworzenia poezji, której podstawowym wyznacznikiem byłby dynamizm; negując oświeceniowe wyobrażenia o tworzeniu sztuki i jej zadaniach społecznych jako zbyt płytkich i nazbyt utylitarnych, poszukiwali nowych perspektyw, których celem byłoby nieustanne budowanie nowych form i jednocześnie przeczenie temu, co właśnie uzyskało swój kształt artystyczny. (...) Odrzucając reguły oświeceniowego klasycyzmu jako martwe i mechaniczne, romantycy przywiązywali – paradoksalnie – dużą wagę do refleksji teoretycznej nad poezją. Nowa literatura powstanie, tak sądzono, w chwili, gdy teoria i akt twórczy staną się jednością, a filozofia i fantazja połączą się ze sobą²⁹⁹.

Wyraz tych przekonań możemy odnaleźć we fragmencie z *Athenaeum* autorstwa Friedricha Schlegla:

Cała historia nowoczesnej poezji to ciągły komentarz do krótkiego tekstu filozofii: „Wszelka sztuka powinna stać się nauką, a wszelka nauka sztuką. Poezja i filozofia powinny się zjednoczyć”³⁰⁰.

Jak zauważa Jakub Momro³⁰¹, według jenajczyków filozofia miała być innym imieniem poezji. Oznacza to coś więcej niż prostą kontaminację porządków filozofii i literatury; sztuka miała stanowić *organon* myśli krytyczno spekulatywnej, a sama filozofia miała stać się dziełem sztuki. Idea piękna w powstałej w ten sposób estetyce transcendentalnej była przeżyciem estetycznym przeniesionym na poziom refleksji filozoficznej.

Analizując genezę koncepcji teoretycznych niemieckiego romantyzmu Tadeusz Namowicz przywołuje słynny spór między starożytnikami i nowożytnikami (*querelle des anciens et des modernes*), który rozpoczął się we Francji pod koniec XVII wieku i dotyczył tego, czy sztuka starożytna (grecka i rzymska) rzeczywiście pozostaje nieprześcigniona do czasów nowożytnych. Dla dziejów myśli estetycznej znaczenie tego sporu polegało na podważeniu tezy o niezmienności natury ludzkiej i niezmiennych praw rządzących sztuką przez wskazanie na historyczne uwarunkowanie naszych sądów o świecie.

²⁹⁹ Tadeusz Namowicz, „Wstęp”, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. Tadeusz Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000, s. X.

³⁰⁰ Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, op. cit., s. 30.

³⁰¹ Jakub Momro „Echa dekonstrukcji” w: Philippe Lacoue-Labarthe, *Typografie*, op. cit., s. 22.

W krajach niemieckich klasyczny kanon odrzucono dopiero w latach siedemdziesiątych XVIII wieku, w okresie „Burzy i naporu”. Dokonał tego przede wszystkim w swoich pismach Johann Gottfried Herder. Jak podkreśla Namowicz, to właśnie w nich doszedł najsilniej do głosu relatywizm w filozofii kultury: Herder twierdził, że żadna epoka nie jest szczególnie uprzywilejowana, a poezja nie jest jednorodna, lecz odzwierciedla wielorakość kultur narodowych. Rozważania Herdera podjęła najpierw klasyka niemiecka (Fryderyk Schiller), a następnie romantycy. Namowicz zwraca także uwagę na wymiar społeczny rozważań estetycznych romantyków – rozczarowanie Rewolucją Francuską i obawy przed rewolucją przemysłową (strach przed maszyną). Spojrzenie romantyków na formę i funkcję społeczną sztuki kształtowało się więc jako wynik refleksji nad wzajemnym stosunkiem współczesności i przeszłości w sztuce oraz jako konsekwencja niespełnionych marzeń oświecenia o powszechnej szczęśliwości rodzaju ludzkiego i postępie.

Jeśli chodzi o inspiracje filozoficzne romantyków to nie są one jednoznaczne. Niewątpliwie wpływ na postrzeganie przez nich dzieła sztuki miała filozofia Kanta z jej twierdzeniem, iż cechą sądu estetycznego jest bezinteresowność. Kant podkreślał też wagę subiektywnego aspektu obcowania ze sztuką. Subiektywność w wydaniu Kanta nie była jednak indywidualnością, ale powszechnym rozumem, co dystansowało romantyków – przekonanych, że wyobraźnia jest silniejsza od rozumu – do jego koncepcji. Kolejnym źródłem inspiracji była filozofia Fichtego, który przyjaźnił się z Novalisem. Jednak po krótkiej fascynacji romantyków systemem Fichtego (z jego Ja kreującym rzeczywistość i odkrywającym samo siebie) ich zainteresowanie nim wygasło. Wpływ na to miała niewątpliwie ich niechęć do systemów, którym przeciwstawiali poetykę fragmentu. Najbliższe romantikom były niewątpliwie poglądy estetyczne Schellinga, a także jego poglądy na filozofię przyrody, w których odrzucał oświeceniowy mechanicystyczny obraz natury i postulował jedność ducha i natury. Romantyków jednak interesowało praktyczne połączenie wiedzy i sztuki, a tego zabrakło im w filozofii Schellinga. Podsumowując, należy zgodzić się z Namowiczem, że:

(...) wczesny romantyzm programowo poszukiwał związków z filozofią, pragnąc uczynić z niej jeden z najważniejszych filarów „nowej szkoły poezji”. Stąd tak bliskie kontakty osobiste i często ważne inspiracje czerpane z prac Kanta, Fichtego czy Schellinga. Ponieważ jednak romantycy stawiali przed sobą niezwykle ambitne zadanie poetyzacji bytu w ogóle, nie znajdowali w filozofii, koncentrującej się na ściśle określonych wycinkach rzeczywistości, odpowiedzi na nurtujące ich pytanie o globalną wizję uniwersum. Korzystając z niektórych zasad filozoficznych idealizmu (np. z subiektywizmu Fichteńskiego „ja”), czynili je punktem wyjścia dla swych przemyśleń, odbiegających następnie daleko od pierwotnych inspiracji. Nie udało się jednak stworzyć poszukiwanej symbiozy filozofii i literatury, ani w teorii, ani w praktyce poetyckiej. Podejmowane

próby doprowadziły ostatecznie do ukształtowania się literatury nasyconej, przynajmniej początkowo, dyskursem teoretycznym, nie podejmującej jednak podstawowych dla filozofii pytań ontologicznych czy teoriopoznawczych. Dodajmy, że poszukiwania więzi między literaturą a filozofią cechowały głównie wczesny romantyzm. W późnym romantyzmie zabrakło niemal zupełnie odwołań do filozofii, a sporadycznie pojawiający się dyskurs filozoficzny nie miał już dla refleksji poetologicznej istotniejszego znaczenia³⁰².

Jak już wspomniałam, będę się starała pokazać, że romantyzm wypracował oryginalną, jedyną w swoim rodzaju filozofię. Będę też dowodziła, że postulat zjednoczenia filozofii i literatury jest ciągle aktualny i domagający się zrealizowania. Na razie jednak zajmę się najważniejszymi zasadami poetologicznymi niemieckich romantyków. Podstawową i najbardziej rewolucyjną z nich było odrzucenie zasady *mimesis*. Romanicy postulowali tworzenie dzieł nieograniczających się do naśladowania natury. Źródłem poezji miała być wyobraźnia i kreatywność twórcy, które pozwalają mu tworzyć jego własny świat, nieskrępowany żadnymi regułami czasu i miejsca, niejednokrotnie zupełnie odmienny od istniejącego. Jak zauważa Harold Bloom, dzisiaj mówienie o „twórczości” artysty jest komunałem, tymczasem stanowi ono poważne odejście od pierwotnego pojmowania sztuki jako naśladowania rzeczywistości³⁰³.

M.H. Abrams, zajmując się romantyzmem brytyjskim, którego specyfikę omówię w dalszej kolejności, poświęca temu zakwestionowaniu tradycyjnej wykładni *mimesis* całą swoją wybitną książkę *Zwierciadło i lampa*. Jak pisze:

Tytuł książki przywołuje dwie rozpowszechnione i antytetyczne względem siebie metafory umysłu: według jednej koncepcji przedmioty zewnętrzne tylko odbijają się w umyśle – jak w zwierciadle; według drugiej natomiast rzucano – niczym lampa – światło na postrzegane przez siebie przedmioty, tym samym niejako je współtworząc. Metafora pierwsza była znamienna dla głównych myśli od Platona aż po wiek XVIII; druga jest typowa dla przeważającego w romantyzmie pojmowania umysłu poetyckiego. Podjąłem próbę traktowania tych oraz rozmaitych innych metafor występujących w tekstach krytycznych nie mniej poważnie niż wtedy, gdy występują w poezji; w obu wszak dziedzinach uciekanie się do metafory, aczkolwiek służące innym celom, jest chyba równie użyteczne³⁰⁴.

Abrams w swoim dziele niezwykle ciekawie pokazuje jak metafora lampy zastępuje w poezji i krytyce literackiej metaforę zwierciadła – postrzegający umysł był dla typowego krytyka osiemnastowiecznego czymś w rodzaju zwierciadła odbijającego świat zewnętrzny, krytycy

³⁰² Ibidem, s. XLVII–XLIII.

³⁰³ Harold Bloom, *The Visionary Company. A reading of English romantic poetry*, op. cit., s. XXII.

³⁰⁴ M.H. Abrams *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 8.

romantyczni tymczasem dokonali rewolucji w filozofii estetyki wprowadzając na to miejsce umysł rzutujący i twórczy.

Warto też wspomnieć o tym, co romantycy nazywali „poezją transcendentalną”. Termin „transcendentalny” zapożyczyli oczywiście od Kanta. Poezja stała się transcendentalną wówczas gdy artysta potrafiło wznieść się ponad ograniczenia wyznaczone przez przynależność do świata rzeczy skończonych. Była połączeniem świata nieskończonego ze światem skończonym i zarazem połączeniem myślenia filozoficznego i twórczości poetyckiej.

Najważniejszym jednak i najbardziej interesującym z punktu widzenia mojej pracy zagadnieniem jest słynna ironia romantyczna. Jak zauważa Namowicz, ironia jest specyficznym ustosunkowaniem się do materii poetyckiej wyrażającym się w przekonaniu, że:

(...) literatura nie jest nam dana raz na zawsze jako byt ukończony i doskonały, lecz że postrzegamy ją jedynie w nieustannym procesie zmian, właśnie jako „stawanie się”. Konsekwencją tego jest gotowość autora do negacji tego, co stworzył, a więc umiejętność zachowania dystansu wobec własnego dzieła. Autor „wznosi się” niejako nad swe dzieło, przyswaja sobie możliwość krytycznego spojrzenia na nie, nie jest więc twórcą „naiwnym”, lecz w pełni „sentymentalnym” (oba terminy w sensie nadanym im przez Schillera). Dystans wobec własnego dzieła otwiera perspektywę krytycznego przemyślenia własnej twórczości, a tym samym i jej negacji oraz uczynienia następnego kroku ku nieosiągalnemu zresztą ideałowi³⁰⁵.

Jak z kolei pisze Jakub Momro³⁰⁶, analizując słynne dzieło Phillippe’a Lacue–Labarthe’a i Jeana–Luca Nancy’ego *L’ Absolu Littéraire*, poświęcone ruchowi jenajczyków, który jest ich zdaniem tożsamy z całym romantyzmem, rola ironii polega na odkrywaniu chaosu i tworzeniu na jego podstawie dzieła. Chaos jest właściwym miejscem ironii ponieważ jest afirmacją stanu dynamicznego nieukończenia.

Kolejnym ważnym pojęciem jest „poezja absolutna”. Był to opracowany przez Novalisa projekt wielkiej syntezy poezji, filozofii i religii. Kluczową rolę w tej syntezie miałyby odgrywać fantazja pojmowana jako zmysł zastępujący w akcie tworzenia wszystkie inne zmysły. Kierując się wizją „poezji transcendentalnej” czy „poezji absolutnej”, romantycy dążyli do wypracowania jednolitej formy literackiej. Stąd zrodziła się próba stworzenia jednego „nadgatunku”, rozumianego jako poezja w ogóle. Według Friedricha Schlegla tym „nadgatunkiem”, łączącym w sobie najrozmaitsze formy wypowiedzi poetyckiej miała być powieść. Od francuskiego słowa *roman*, oznaczającego powieść wzięł swoją nazwę romantyzm. Jak zauważa Michał Paweł Markowski:

³⁰⁵ Ibidem, s. LVI.

³⁰⁶ Jakub Momro, „Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem” w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, UNIVERSITAS, Kraków 2009 s. 45

Romantyzowanie zaś, to – uprzedzmy na chwilę argument – traktowanie życia tak, jakby miało ono kształt powieści, *der Roman*. Dla romantyków to właśnie ona była formą „najbardziej pojemną”, w której wszystko było możliwe i wszystko dawało się usprawiedliwić³⁰⁷.

Niedoścignionym wzorem takiej powieści był wielokrotnie wspominany przez romantyków *Lata nauki Wilhelma Meistra* Johanna Wolfganga Goethego. Warto też wspomnieć, że jako swoisty – obdarzony najwyższą samoświadomością – nadgatunek literacki (czy wręcz *pars pro toto* literatury) postrzega powieść również Milan Kundera w swojej, niejednokrotnie wspominatej w tej pracy, *Sztuce powieści*. Projektu stworzenia takiego nadgatunku nie udało się w pełni urzeczywistnić w praktyce literackiej, ale ambicja tworzenia literatury totalnej pozostała. Jak pisze Markowski, literatura nie zadowala się jakimś poszczególnym uczuciem, ale stara się ukazać całe życie wewnętrzne człowieka³⁰⁸.

Należy wspomnieć także o innym gatunku literackim charakterystycznym dla romantyzmu – jest nim fragment. We fragmentach specjalizowała się cała grupa skupiona wokół *Atheneum*. Na czym polega jego wyjątkowość i dlaczego był tak lubiany przez romantyków? Jak wyjaśnia Momro:

Fragment pozostaje „kawałkiem” w sensie filozoficznym. Oznacza to, że jest esencjalnie niedokończony, więcej: fakt przedustawnego otwarcia decyduje o jego ontologicznej wartości. W ujęciu tym widoczny jest paradoks w pojmowaniu literatury przez pryzmat fragmentu. Z jednej strony, stanowi on projekt, wynikający z faktu własnej niepełnej struktury a zatem zapowiedź, paradoksalny ślad przyszłości. Z drugiej – jego siła tkwi w natychmiastowym objawieniu przekazu, który zawiera³⁰⁹.

Lacoue-Labarthe i Nancy mówią o marzeniu romantyków – o doskonałym piśmie, które stanowiłoby zespolenie filozofii, literatury i podmiotu. Jak pisze Momro:

Powołując się na sonety Friedricha Schlegla, autorzy wskazują na utopijne punkty literackiego programu, który jak soczewka skupia w sobie koncepcje tej części formacji romantycznej. Są nimi: wolna wspólnota, pragnienie twórczego i interpretacyjnego nieograniczenia, klarowna forma literacka, krytyka epoki bez romantyzmu, autoprezentacyjna samowystarczalność. Ta lista życzeń jawi się również jako katalog naczelných problemów nowoczesnego myślenia o instytucji literatury, filozofii, obiektywności komentarza i pozycji dyskursu. W wydaniu romantyków wszystkie te elementy zostają zebrane w idei *Dziela absolutnego* i zupełnie nieobecnego, choć istniejącego. Jego

³⁰⁷ Michał Paweł Markowski „Poesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna” w: Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, op. cit., s. XVII.

³⁰⁸ Ibidem, s. XXVIII.

³⁰⁹ Ibidem, s. 44.

paradoksalny status ontologiczny wymaga od twórcy, ale także i od czytelnika, cierpliwego przeszukiwania pamięci i konstruowania wyobraźni, poruszania bezgraniczności, tkwiącej w przyrodzonej wyjątkowości podmiotu³¹⁰.

Warto w tym miejscu porzucić Niemcy i zwrócić się w stronę romantyzmu brytyjskiego. Podzielał on postulaty romantyzmu niemieckiego, ale posiadał pewien rys charakterystyczny. Do jego głównych przedstawicieli zalicza się: Williama Blake'a, Williama Wordswortha, Samuela Taylora Coleridge'a, Lorda Byrona, Percy'ego Bysshe'a Shelleya i Johna Keatsa. Chociaż za ojca romantyzmu brytyjskiego uważany jest zazwyczaj William Blake, to za właściwy jego początek przyjmuje się rok 1798 i tak zwane wystąpienie „poetów jezior”. Ich nazwa pochodziła od *Lake District* (Krainy Jezior) w północno-zachodniej Anglii, z którą byli związani. Za pierwsze *stricte* romantyczne dzieło uważa się wydane w 1798 *Ballady liryczne* Williama Wordswortha. Trzeba zauważyć, że w okresie życia romantycznych poetów Anglia przeszła olbrzymie zmiany. Jak pisze Harold Bloom, kiedy Blake urodził się w 1757 roku, a nawet jeszcze w 1770 roku, kiedy urodził się Wordsworth, Anglia była państwem rolniczym. Kiedy Blake miał osiem lat wynaleziono silnik parowy. Kiedy Blake umierał w 1827 Anglia była już krajem na wskroś przemysłowym, kiedy zaś umierał Wordsworth, była dokładną ilustracją analiz Marksa z *Kapitału*. Londyn ostatniej dekady XVIII wieku i pierwszej dekady wieku XIX to surowe, okrutne i pełne nędzy miasto z poematu Blake'a pod tym tytułem zamieszczonym w *Pieśniach Doświadczenia*³¹¹. Z tymi przemianami wiąże się charakterystyczny rys angielskiego romantyzmu. Na czym on polega? Jak pisze Agata Bielik-Robson:

Bliska mi postawa romantyczna, wypracowana przede wszystkim przez myślicieli brytyjskich, bynajmniej nie oddziela rozwagi i romantyczności – *sense and sensibility* – lecz chytrze łączy oba podejścia. Romantyzm okazuje się pewną szczególną formą racjonalności, a nie, jak to się zwykle u nas przedstawia, rozwichchrzoną „romantycznością” przeciwstawianą „szkiełku i oku”³¹².

Według Bielik-Robson romantyzm ucieleśnia Heglowską „chytrość rozumu”, jest „trzecią drogą” pomiędzy purytańską samokontrolą kartezjańskiego ego a powoływaniem się na irracjonalne otchłanie niewiadomego. Jeśli więc romantycy spierali się z oświeceniem, twierdzi Bielik-Robson, to nie w imię „nieświadomych potęg”, lecz właśnie w imię innej racjonalności – takiej, która nie stałaby w sprzeczności z życiem.

We wstępie do zbioru swoich esejów *Romantyzm. Niedokończony projekt*, pisze ona, że wszystkie te teksty przepelnia duch romantyzmu brytyjskiego. Jest to poniekąd związane z jej

³¹⁰ Ibidem, s. 49.

³¹¹ Harold Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, op. cit., s. XIII–XIV.

³¹² Agata Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, UNIVERSITAS, Kraków 2008, s. 8.

biografią – autorka mieszkała w latach 1996–1998 w Londynie i tam właśnie, jak mówi, miała miejsce jej romantyczna konwersja. Tam to – po kilku miesiącach spędzonych w brudnych i zapuszczonych, a zarazem pełnych życia południowo–wschodnich dzielnicach miasta – zrozumiała, co w romantyzmie brytyjskim zachwyciło Stanisława Brzozowskiego, a mianowicie jego krytyczne trzymanie się zasady rzeczywistości. Romantyzm w tym wydaniu jest zarazem najsurowszym krytykiem jak i najbardziej surowym krytykiem nowoczesności, wraz z którą wyrasta.

Według Brzozowskiego romantyzm brytyjski jest antidotum na radykalizm kontynentalnego romantyzmu. Różni się od romantyzmu polskiego, niemieckiego czy francuskiego stopniem „uczestnictwa w rzeczywistości”. Jak zauważa Bielik–Robson:

Podczas gdy polski romantyzm wydaje się Brzozowskiemu jedynie miałym sposobem ucieczki od niewygód ówczesnych realiów lokalnych, romantyzm brytyjski – od Blake’a, przez Byrona po Lamba – uczestniczy w uniwersalnym świecie rodzącej się nowoczesności, choć uczestniczy w niej na sposób paradoksalny: przez bunt i negację. Pomimo że nie akceptuje odczarowanej rzeczywistości, nazywając ją, za Blakiem, *the universe of death*, nie zrywa z nią więzi: walcząc z nią, zachowuje w niej swój czynny udział; stawiając jej opór, uznaje jej istnienie. Tymczasem romantyzm polski, twierdzi Brzozowski, wyradza się w banalny pseudoidealizm, który jednym prostym gestem przekreśla swoją zależność od okrutnej rzeczywistości nowoczesnej *Entzauberung*, tym samym unieważniając jej wpływ. Staje się pięknym kwiatem, który, zatopiony w duchowej autokontemplacji, zapomniał o swych brzydkich, rzeczywistych korzeniach³¹³.

Metafora kwiatu, który zapomniał o swoich korzeniach powraca w analizach Brzozowskiego dotyczących romantycznej fałszywej świadomości. Obiegowa, powierzchowna opinia dotycząca romantyzmu, nie pozwalająca ujrzeć wypracowanej przez ten kierunek oryginalnej filozofii, nie wzięła się znikąd, ale została zainspirowana przez samych twórców ruchu romantycznego, takich jak Friedrich Schlegel, Samuel Coleridge czy Percy Bysshe Shelley. Przykładem tego jest słynna definicja ruchu romantycznego przedstawiona przez Friedricha Schlegla w 216 fragmencie z *Athenaeum* wedle której:

Rewolucja francuska, *Teoria wiedzy* Fichtego oraz *Wilhelm Meister* Goethego stanowią wyraz najsilniejszych tendencji epoki³¹⁴.

Jak pisze Bielik–Robson Brzozowski wykazał, że ta definicja jest w dwóch trzecich nietrafna (wyjątek stanowi dzieło Goethego). Potwierdza ona nieszczęsną kliszę, którą powieli

³¹³ Ibidem, s. 80.

³¹⁴ Friedrich Schlegel *Fragmenty*, op. cit, s. 82.

recepja romantyzmu kojarząc go z jednej strony z idealizmem z drugiej zaś z zapalem rewolucyjnym.

Swoją rewizję romantyzmu Brzozowski rozpoczyna od przekreślenia tradycyjnego podziału na romantyzm i modernizm. W myśl obiegowej opinii romantyzm nie był jeszcze nowoczesny – jego zadufanie w twórczą moc Ja odcina go od nowoczesnych niepokojów o to, w jakim stopniu sprawujemy kontrolę nad światem. Tymczasem Brzozowski – a za nim Bielik–Robson – twierdzi, że Ja romantyczne nie jest wcale tak pewne swoich mocy. Przeciwnie, odczuwa ono – jak to potem nazwie Harold Bloom – nieustający lęk przed wpływem. Fałszywa świadomość romantyczna ma wartość syndromu, który pozwala zdiagnozować kondycję nowoczesnej podmiotowości wrzuconej w obcy świat i ciągle obawiającej się o swoją autonomię w morzu obcych wpływów. Pozornym lekarstwem na tę chorobę było pograżenie się w pysze transcendentalizmu. Pychę tę Brzozowski definiuje jako bunt kwiatu przeciwko swoim korzeniom, czyli bunt psychiki przeciwko społeczeństwu, które ją wytworzyło. Dostrzega on jednak w tej aporetycznej kondycji filozoficzną oryginalność romantyzmu. Uważa, że jako jęk chorej duszy jest on niezwykle ważny i wymowny, lecz jako pragnąca spójności filozofia jest skazany na porażkę.

Jak uważa Bielik–Robson, konkluzje Brzozowskiego nie były jeszcze w pełni „rewizjonistyczne”. Wyczuwa on bowiem fałszywą nutę w deklaracjach romantyków, nie wierzy jednak, żeby mogli się od niej wyzwolić i stworzyć stanowisko filozoficzne przedstawiające męki „podmiotowości zależnej” w odczarowanym świecie.

W swojej znakomitej książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia* Bielik–Robson przedstawia lineaż myślicieli, którzy byli kontynuatorami rewizji dokonanej przez Brzozowskiego (choć żaden z nich nie znał jego twórczości) oraz dokonuje własnej interpretacji romantyzmu jako ciągle aktualnego, domagającego się realizacji przedsięwzięcia. Autorka pragnie podkreślić swoistość romantyzmu jako pewnej, nigdy do końca nie zrealizowanej idei filozoficznej, która bynajmniej nie jest tożsama z transcedentalizmem³¹⁵.

Bielik–Robson niezwykle przenikliwie i przekonująco tropi ślady romantyzmu we współczesnej humanistyce. Zgodnie z jej własnymi słowami, zajmuje się łączeniem na mapie gwiazdnej współczesnej humanistyki punktów pozornie niemających ze sobą nic wspólnego, należących do różnych konstelacji³¹⁶. Jest to bardzo trudne zadanie bowiem:

(...) romantyczność to formacja, na którą składa się mgławica intuicji, poetyckich apoftegmatów, zawieszonych niedopowiedzeń, w żadnym zaś razie system filozoficzny³¹⁷.

³¹⁵ Agata Bielik–Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, op. cit, s. 30.

³¹⁶ Ibidem, s. 7.

³¹⁷ Ibidem, s. 47–48.

Bielik–Robson opiera swoje analizy romantyzmu na zapożyczonym od Hegla pojęciu duszy czującej (*die fühlende Seele*). Czym jest ta dusza? Otóż jest to konkurencyjny wobec postkartezjańskiego paradygmatu świadomości model człowieka. Jak wyjaśnia Bielik–Robson:

(...) można powiedzieć, że dusza czująca wprawdzie nie jest podmiotem, nie jest jednak czymś całkiem od podmiotu różnym. Dlatego też, wbrew niemal obowiązującym dziś tendencjom współczesnej humanistyki, nie zrezygnujemy w tej książce z pojęcia świadomości jako takiego: częściowo z pewnej przekory wobec dogmatycznie uprawianej dekonstrukcji, częściowo zaś z przekonania, że istnieje taka – romantyczna właśnie – koncepcja podmiotowości, która wymyka się najpoważniejszym zarzutom dekonstrukcyjnej *skepsis*³¹⁸.

W systemie Hegla dusza czująca jest zaledwie protoświadomością, choć posiada takie cechy jak samozwrotność i poczucie własnego istnienia, to nadal jest uwikłana w ciało i otaczający ją świat. Dla Hegla stanem idealnym było przejście duszy czującej w stan duszy rzeczywistej. Tymczasem romantycy, twierdzi Bielik–Robson, wbrew transcendentnym deklaracjom, jako jedyni w pełni docenili duszę czującą jako realność ludzkiej egzystencji. Według niej romantyzm:

(...) dąży do tego, by zastąpić przestarzałe idealistyczne rozumienie Ja alternatywnym obrazem duszy czującej, która jest rozważana suwerennie, jako autonomiczny punkt wyjęcia – a nie tylko jako etap rozwoju ducha dążącego do czystej świadomości, Promocja *die fühlende Seele* jako jakości suwerennej filozoficznie akcentuje więc te cechy Ja, które tradycja fenomenologiczna ciągnąca się od Kartezjusza przez Hegla po Husserla, całkowicie pomija: 1) poszczególność i pojedynczość, 2) równorzędność ontologiczną między Ja a światem, 3) istotową podatność na wpływ³¹⁹.

Wróćmy jednak do rewizji romantycznych. Jak twierdzi Bielik–Robson bardzo podobne do pionierskich analiz Brzozowskiego są interpretacje romantyzmu autorstwa Paula de Mana. Tak jak Brzozowski koncentruje się on na sprzecznościach romantyzmu, zamieniając je w nieprzekraczalne aporie. Jak pisze Bielik–Robson w dekonstrukcyjnym ujęciu de Mana świadomość romantyczna jest dokładną odwrotnością tego, czym chciałaby się wydawać. Nie jest bynajmniej autonomicznym i całkowicie panującym nad odczarowanym światem bytem, lecz czymś rozproszonym i chwiejnym na morzu obcych wpływów.

Brzozowskiego dzieli jednak od de Mana kilka dekad. Romantyzm w ogóle długo czekał na rewizyjne interpretacje:

³¹⁸ Ibidem, s. 9.

³¹⁹ Ibidem, s. 11.

(...) przez niemal całe stulecie drzemał w stanie latentnym, przeczekując sekwencje kilku mód intelektualnych, z których żadna nie traktowała go, mówiąc słowami Williama Jamesa, jako „hipotezy żywej”. Romantyzm, wciąż jeszcze „żywy” na początku dwudziestego wieku, po wojnie stał się synonimem tego, co najbardziej archaiczne i naiwne w zachodniej humanistyce: wyszydzany przez egzystencjalistów, traktowany z wyższością przez strukturalistów, całkowicie zignorowany przez nowy ruch post-strukturalistyczny, powoli odchodzi do lamusa, budząc słabe, mało ambitne zainteresowanie wyłącznie wśród „badaczy okresu”. Największe ożywienie refleksji teoretycznej na temat romantyzmu nastaje na początku lat siedemdziesiątych, jednak nie w Europie, lecz w Stanach Zjednoczonych, gdzie nauczało dwóch szacownych prekursorów tego renesansu: Northrop Frye oraz M. H. Abrams³²⁰.

Uczniem Frye’a i Abramsa oraz młodszym kolegą de Mana z Yale jest Harold Bloom, główny bohater książki Bielik-Robson, romantyk i autor najciekawszej chyba współczesnej rewizji romantyzmu. Jak podkreśla Bielik-Robson, dla Blooma świadomość romantyczna jest już *explicite* świadomością wpływu. Tworzy on koncepcję wpływu poetyckiego nadając pojęciu wpływu rangę ontologiczną. To, że młody poeta przychodzi na świat za późno, jest synonimem przytłoczenia przez obce – zagrażające autonomii jednostki – wpływy. To wszystko sprawia, że Ja czuje się zapośredniczone i nigdy naprawdę swoje własne. Analizy romantyków są dla Blooma pretekstem do wypracowania własnej filozofii twórczości, której wielką zaletą zdaniem Bielik-Robson jest to, że stanowi ona replikę na Derridiańsko-Demanowską dekonstrukcję podmiotowości³²¹.

Trzecim z wielkich krytyków z Yale, który przyczynił się do rewizji romantycznej jest Geoffrey H. Hartman. Według Hartmana, William Wordsworth, największy z brytyjskich romantyków jest postacią kompletnie niedocenioną przez filozofię. Tymczasem zaś wypracował on niezwykle oryginalną koncepcję duszy czującej, skupiając się na wzajemnym wpływie natury i umysłu. W ogóle to, co Bielik-Robson nazywa romantycznym *high argument*, nie doczekało się poważnej recepcji ze strony filozofii. Amerykański renesans zainteresowania romantyzmem urwał się na początku lat osiemdziesiątych. Jak pisze Bielik-Robson:

(...) filozofia nie podjęła owocnego dialogu ani z Bloomem, ani z De Manem, nie licząc spływającej recepcji tego pierwszego u Richarda Rorty’ego i głębokiej systematycznej interpretacji tego drugiego u Rodolphe’a Gasché. (...) Po raz kolejny utraciła szansę na ożywienie swego gasnącego paradygmatu: wtedy, gdy romantyzm pojawił się jako odrębna propozycja, natychmiast przerobiła go na modłę transcendentną, a dziś po prostu wybiera milczenie³²².

³²⁰ Ibidem, s. 19.

³²¹ Ibidem, s. 21 – 22

³²² Ibidem, s. 24

Czym jest właściwie ów „wysoki argument”, który autorka wyciąga z pism Blooma? Bielik–Robson, usprawiedliwiając się z uprzywilejowywania Blooma kosztem De Mana, także wybitnego interpretatora romantyzmu, pisze, że ten pierwszy należy po prostu do jej ulubionych autorów. Wedle niego romantyzm jest lękową świadomością wpływu:

Z pozoru romantycy głoszą istnienie wolnego i spontanicznego Ja, poetycko odpowiadającego filozoficznym deklaracjom idealistów, w rzeczywistości jednak, twierdzi Bloom, nie naśladują oni tropów transcendentalnych, lecz zatrzymują się na poziomie „duszy czującej” i jej problemów w konfrontacji z odczarowanym światem wpływów, którego realności nie potrafią ani unieważnić ani znieść. Romantyczna umęczona dusza czująca nie jest więc pełnoprawnym konstruktem filozoficznym: jest zaledwie niewyartykułowaną intuicją, dostatecznie silną jednak, by poddać w wątplenie optymistyczne schematy filozofii idealistycznej, odważnie inwestującej w nieograniczony rozwój wolnego ducha. W tym też sensie romantyzm nie tylko nie jest transcendentalizmem ani nawet transcendentalizmem rozczarowanym: w istocie stawia on opór transcendentalnym sylogizmom, opór, który czyni go „niewczesnie” modernistycznym, to jest sceptycznie nowoczesnym. Jego wielkim tematem nie jest więc ja transcendentalne, lecz ja określające się jako świadomość wpływu, a więc świadomość z wielkim trudem łączącą dwie prawdy: prawdę doświadczenia, pouczającą o istnieniu realnego świata zewnętrznego, oraz prawdę samowiedzy, pouczającą Ja o jego jednostkowej autonomii, wolności, swobodzie kreatywnej. Aporia ta nie jest, jak już powiedziano, natury czysto pojęciowej, ma ona także, a może przede wszystkim wymiar egzystencjalny: na poziomie odczuć owej duszy czującej wywołuje ona lęk, lęk określany przez Blooma jako „lęk przed wpływem”, *the anxiety of influence*³²³.

Romantycy, a konkretniej Schiller jako pierwsi mówili o *Entzauberung*, czyli odczarowaniu świata i jako pierwsi – chociaż nieświadomie – zaczęli wątpić w autonomię i twórcze moce Ja. Świadomość wpływu, przekonuje Bielik–Robson, jest antytezą doznania, które Kant nazywał wzniosłością. Ja nie czuje się bowiem oderwane od natury, lecz wchodzi z nią w nieustanne kolizje. Romantycy nie próbują rozwiązać aporii między prawdą doświadczenia a prawdą samowiedzy i to właśnie ów brak sprawia, że nie wypracowują oni tego, co w oczach filozofa uchodziłoby za teorię. Ten deficyt teorii jest w oczach Bielik–Robson zaletą: wybierając trwanie w niezniesionym paradoksie, romantycy wdają się w skomplikowane negocjacje z czasem. Negocjacje te przedstawia Bloom pisząc o strategii *lying against time*. Jak pisze Bielik–Robson:

Mądrość romantyczna pozwala zatem na zwłokę, która u swego kresu wyłania niespodziewany rezultat: późną, dojrzałą formułę Ja, która z owej gry z wpływem czyni podstawę swej wolności³²⁴.

³²³ Ibidem, s. 27-28.

³²⁴ Ibidem, s. 32

Trwanie w paradoksie – polegające na byciu istotą zarazem twórczą i ulegającą wpływom pozwala im być – by użyć słynnej formuły wspomnianego M. H. Abramsa – zarazem zwierciadłem i lampą. Romantyzm ponadto staje po stronie tego, co cierpiące, słabe i poszczególne, przeciwstawiając się szatańskiemu młynom redukcji. Ja romantyczne pragnie być przede wszystkim Istnieniem Poszczególnym, Blake’owskim *the particular*, wszędzie tam, gdzie uda mu się zaistnieć osiąga unikalną jakość, *singularity*. Wątek indywiduacji łączy się według Bielik–Robson ściśle z wątkiem hebrajskim w rewizji romantycznej dokonanej przez Blooma a także przez Hartmana. Kłótnia pomiędzy klasycystami i romantykami jest dla nich jeszcze jedną odsłoną sporu pomiędzy hellenistami a hebraistami ciągnącego się od początków zachodniej cywilizacji. Takie spojrzenie pozwala nam w sposób spójny spojrzeć na romantyzm jako na alternatywny sposób filozofowania, alternatywny model oświecenia. O ile oświecenie jest procesem racjonalizacji w duchu greckim, polegającym na przejściu od *mythos* do *logos*, o tyle romantyzm propouje Exodus z krainy mitu, która pojmowana jest jako każdy system, który domyka i niewoli to, co jednostkowe³²⁵.

Owa hebraistyczna interpretacja romantyzmu, co przyznaje sama Bielik–Robson, napotyka liczne trudności. Szczególnie jeśli brać pod uwagę romantyzm niemiecki z postulatem stworzenia „nowej mitologii” wysuniętym przez Friedricha Schlegla. Bielik–Robson jednak pokazuje, że „nowa mitologia” jest na tyle nowa, że właściwie nie jest już mitologiczna. Jak pisze:

Kiedy więc romantycy domagają się nowej mitologii, pragną przede wszystkim ponownego zaczarowania (*Wiederverzauberung*) rzeczywistości, to zaś ma dla nich charakter antyredukcyjny i antysystemowy, znacznie bardziej zatem pasuje do tego, co w dalszych częściach naszej pracy nazywamy, po części za Shelleyem, który stworzył trop *subtler languages*, „subtelniejszym językiem Wyjścia”. W ten sposób zatem ocalona zostaje idea substytucji przyświecająca romantycznej rewizji z Yale, czyniąca romantyków „hebraistami” w odwiecznym sporze z myślą hellenistyczną – nawet jeśli, co uczciwie przyznajemy, dosłowna lektura ich pism może sugerować coś całkiem odwrotnego³²⁶.

Zastanawiając się, co czyni aktualną filozofię romantyczną w okresie późnej nowoczesności, Bielik–Robson powiada, że stanowi ona kuszącą alternatywę wobec dekonstrukcji. Dekonstruksjonisci, tak jak de Man, posługujący się wbrew deklaracjom dość tradycyjną epistemologią, badają fenomen wpływu w ten sposób, że dochodzą do wniosku, że podmiotowość traci swą suwerenność na rzecz języka. Tymczasem rewizja romantyczna proponuje alternatywne ujęcie podmiotowości jakim jest dusza czująca i jej cierpienie (*Leiden*). Nieustanna świadomość

³²⁵Ibidem, s. 40–41.

³²⁶Ibidem, s. 42.

wplywu i negocjacja z nim pozwalają złagodzić wyrok jaki wydają na podmiotowość dekonstrukcyoniści. Jak zauważa Bielik–Robson, o ile projekt Ja fenomenologicznego rzeczywiście znajduje się w głębokim kryzysie, o tyle projekt romantycznej *Bildung* (ukazującej jak wolność tworzy się w ramach pierwotnych zależności) jest ciągle aktualny³²⁷.

Naturalną drogą romantyzmu jest *via negativa*:

Etosem romantyka jest stanąć po stronie słabszej wobec przeważających sił przeciwnika: nauki, redukcji, podejrzenia, odczarowania, dekonstrukcji i ponowoczesnej *skepsis*. Istotą tego etosu nie jest jednak sama tylko walka, ale zbawienie – oczywiście, w nienormatywnym sensie owej *salvation* Blake’a, która powtarza się w inkantacji mistycznego poematu o Miltonie, jako termin sygnalizujący zwycięstwo ducha nad siłami urizenowskiej bezduszości³²⁸.

Dlatego też, jak podsumowuje Bielik–Robson:

(...) bez względu więc na to, jak potoczą się losy naszej *modernitas*, miejmy nadzieję, że romantyzm zawsze jej będzie jej towarzyszyć jako jej niezniszczalna alternatywa³²⁹.

Jak słusznie zauważa Michał Kuziak, Bielik–Robson nie tyle modernizuje romantyzm co raczej „romantyzuje” (po)nowoczesność. Autor pisze:

Pojęciem określającym – zdaniem Bielik–Robson – istotę romantycznej nowoczesności jest pojęcie „innej nowoczesności” (w związku z intencją prze-pisania romantyzmu można by też mówić o innym romantyzmie). Zgodnie z ową formułą romantyzm stanowiłby reakcję na nowoczesność – byłby więc w nią uwikłany – i próbę nie tyle jej odrzucenia, ile sparafrazowania, reinterpretacji, korekty i uzupełnienia, nadania duchowego/ moralnego wymiaru projektowi oświecenia (i Oświecenia)³³⁰.

Badaczem, który zwraca uwagę na aktualność romantyzmu jest także Jakub Momro, który zauważa:

Z perspektywy filozoficznych, teoretycznych i krytycznych dyskursów dojrzałej i późnej nowoczesności romantyzm stanowi – jak sądzę – silny fetysz bądź frapujący i zarazem znaczący margines, na który zostały zepchnięte jego wielorakie tradycje. Romantyzm powraca więc w ostatnich kilkunastu latach jako element teoretycznego, filozoficznego i krytycznego dyskursu,

³²⁷ Ibidem, s. 43–44.

³²⁸ Ibidem, s. 45.

³²⁹ Ibidem, s. 45.

³³⁰ Michał Kuziak „Romantyzm i nowoczesność?” w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, op. cit., s. 8.

rozsadzający ustabilizowany i zideologizowany obraz nowoczesności jako wyłącznie programu i krytyki. Ale również: sam umieszczony w innym kontekście stopniowo może wydostawać się z ciasnego gorsetu intelektualnych stereotypów³³¹,

Można by się obawiać, że pojęcie romantyzmu w takim ujęciu (Bielik–Robson i Momro) staje się pojęciem na tyle pojemnym, że przestaje znaczyć cokolwiek. Momro dowodzi jednak, że tak nie jest i że owa pojemność sprawia tylko, że „romantyzm staje się jednym z bardziej paradoksalnych, niemożliwych do konkretnego zlokalizowania i zdefiniowania, źródeł nowoczesności”³³².

*

Co jednak romantyzm ma wspólnego z bohaterami tej pracy? Otóż, będę się starała pokazać – po raz kolejny idąc tropem Agaty Bielik–Robson – że specyfika filozofii amerykańskiej, której moi bohaterowie są wybitnymi przedstawicielami, polega na specyficznym, jedynym rodzaju połączeniu romantyzmu z pragmatyzmem. Z pozoru owo połączenie wydaje się paradoksalne:

Powierzchniowy obserwator uznałby zapewne, że te dwa światopoglądy nie mają ze sobą nic wspólnego. Romantyzm cechuje się śmiałym maksymalizmem celów metafizycznych i politycznych: metafizyka romantyczna zasadza się na niezachwianej wierze w najwyższą rangę ludzkiego ja, któremu podporządkowany jest cały świat, natomiast romantyczne nurty w polityce były zwykle otwarcie utopijne. W przeciwieństwie do romantyzmu pragmatyzm był filozofią minimalistyczną: zamiast poszukiwać rozwiązania zagadki istnienia, próbował tylko pomóc ludziom istnieć w sposób bardziej użyteczny i sensowny. Pragmatyk nie będzie się więc kłócił o istnienie Boga, tylko o użyteczność religii (hipotezy o istnieniu Boga) w życiu codziennym. Z kolei pragmatyczna polityka preferuje rozwiązania zdroworozsądkowe i skłania się ku liberalizmowi, który jest prądem antyutopijnym. Wydawałoby się więc, że romantyzm i pragmatyzm pozostają na przeciwnych biegunach świata filozofii. Tak wydaje się jednak tylko Europejczykom, gdyż to właśnie europejski sposób myślenia stworzył opisane powyżej przeciwieństwo³³³.

Ojcem założycielem tej hybrydy jest postać, która stanowi punkt odniesienia dla moich bohaterów (szczególnie Bloom i Cavell nieustannie się do niego odwołują), a mianowicie Ralph Waldo Emerson. Emerson jest twórcą tego, co Bielik–Robson za Sydney’em Ahlstormem

³³¹ Jakub Momro, „Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem”, w: *Romantyzm i nowoczesność*, op. cit., s. 15–16.

³³² Ibidem, s. 17

³³³ Agata Bielik–Robson, „Między romantyzmem a pragmatyzmem: amerykańska wiara od Emersona do dzisiaj”, w: Agata Bielik–Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, op. cit., s. 101–102.

nazywa „amerykańską religią”. Choć wielu historyków filozofii nazywa go romantykiem a nawet transcendentalistą, określenie to jest tylko po części trafne. Stanowisko Emersona jest znacznie bardziej złożone, jak zauważa Bielik–Robson, nie jest to filozofia; lecz raczej religia bez Kościoła i bez dogmatów, a nawet nie tyle religia co czysta, naga wiara. Owa wiara jest zaś jednocześnie romantyczna (zgodna z zasadami metafizyki romantycznej) i pragmatyczna. Emerson nie uzasadnia jej logicznymi dowodami, ale powiada, że „opłaca” się polegać na sobie³³⁴.

Co warto podkreślić, według Harolda Blooma i Bielik–Robson Emerson nie był w sensie ścisłym transcendentalistą a jedynie wykorzystał w sposób pragmatyczny transcendentalną retorykę:

Oznacza to, że zamiast uznać idee transcendentalizmu za niezaprzeczną prawdę, w pragmatyczny sposób potraktował je jako użyteczne i poręczne narzędzie, które pozwala utrzymać przy życiu fantazję leżącą u ich podstaw – czyli ideę suwerennej jaźni. Był więc Emerson jednym z pierwszych romantyków, którzy świadomie odkryli możliwość pragmatycznego wykorzystania retoryki w celu uwiarygodnienia ideału pełnej niezależności własnego ja. Ideału, którego nie można już było bronić inaczej, jak tylko w ten sposób³³⁵.

Pomimo deklaracji zawartych w programowym wykładzie „Transcendentalista” wygłoszonym w Bostonie w 1842 roku Emerson jest romantycznym pragmatykiem, który jednocześnie obawia się i nie przyznaje się do lęku przed wpływem, stosując swoiste kłamstwo:

Można tu powtórzyć za Emersonem: rzeczywiście opłaca się udawać, że jesteśmy niezależni od świata zewnętrznego i że nie ulegamy jego przemożnemu wpływowi. Opłaca się, gdyż kłamstwo to umożliwia nam stworzenie nas samych dosłownie z niczego. Nasza fantazja absolutnej autonomiczności może być nieprawdziwa z czysto poznawczego punktu widzenia, na pewno jest jednak pożyteczna z punktu widzenia pragmatyzmu. Richard Rorty, kolejny członek amerykańskiej rodziny romantycznych pragmatyków, mógłby wyrazić to tak: nasze najszybsze, najbardziej hołubione fantazje mamy prawo uznać za ważniejsze od filozofii, która tyranizuje nas swoimi pretensjami do absolutnej prawdy. Fantazja ponad filozofią!³³⁶.

Czy rzeczywiście rezultaty „amerykańskiej wiary” są tak dobre jak utrzymywał Emerson a za nim Bloom i Rorty? Według Bielik–Robson, zamiast kategorycznie krytykować amerykański styl życia, powinniśmy spróbować czegoś się od Amerykanów nauczyć. Ich przywiązanie do ideologii polegania na sobie samym skutkuje bowiem niespotykanym nigdzie indziej egalitaryzmem wspaniale opisywanym przez Alexis de Tocquevilla w *Demokracji w Ameryce*.

³³⁴ Ibidem, s. 102–103.

³³⁵ Ibidem, s. 104.

³³⁶ Ibidem, s. 108.

Ważną cechą kultury amerykańskiej jest też zakwestionowanie starego europejskiego podziału na kulturę niską i wysoką (którego trzymał się de Tocqueville klasyfikując, pomimo licznych zachwytów nad jej witalnością, kulturę amerykańską jako niską). Jak pisze Bielik–Robson, prawdziwa kultura amerykańska nie jest ani niska ani wysoka, woli być totalna i jednolita, zdolna do przedstawiania całości ludzkiego życia.

To wszystko powoduje, twierdzi Bielik–Robson że Ameryka wydała na świat i ukształtowała takich wspaniałych ekscentryków jak właśnie Emerson, Emily Dickinson, Thoreau, Lovecraft czy David Lynch, mistrz przedstawiania metafizyki amerykańskich miasteczek.

*

Warto wrócić jeszcze na chwilę do Stanleya Cavella. W swoich pracach odnosi się on bowiem bezpośrednio do romantyzmu i do problemu jego filozoficznej aktualności. Jest to jednak – jak zawsze w przypadku Cavella – odniesienie nieoczywiste. Jak pisze Simon Critchley:

Jak można się spodziewać po Cavelli, jego droga do romantyzmu jest szczególna: wychodzi od jego nieprzemijającego zainteresowania procedurami filozofii języka potocznego, szczególnie Austinem, wiedzie przez odkrycie amerykańskiej tradycji romantycznej u Emersona i Thoreau, aż po silnie perfekcjonistyczne odczytanie Wittgensteina i Heideggera, w myśl którego te szczyty dwudziestowiecznej filozofii pokazują, że „filozofia może być kontynuacją romantyzmu”³³⁷.

W ujęciu Cavella romantyzm jest dostrzeżeniem niesamowitości i niezwykłości codziennego doświadczenia. Czytamy w *The Claim of Reason*:

Można postrzegać romantyzm jako odkrycie, że codzienność jest wyjątkowym osiągnięciem. Można to nazwać osiągnięciem człowieczeństwa³³⁸.

Romantyzm jest zatem dla Cavella odkryciem wyjątkowości, niesamowitego wymiaru codzienności. Jest „przywróceniem świata do życia”³³⁹ a zarazem jest wrażliwy na ludzki głos. Przynosi obietnicę zbawienia, które polega na wyzwoleniu codziennych twierdzeń spod mocy sceptycznej negacji³⁴⁰.

Co więcej, jak zauważa Critchley:

³³⁷ Simon Critchley, „Cavell’s «Romanticism» and Cavell’s Romanticism” op. cit., s.37.

³³⁸Stanly Cavell, *The Claim of Reason*, cyt. za: Simon Critchley, „Cavell’s «Romanticism» and Cavell’s Romanticism”, op. cit., s. 38.

³³⁹ Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary*, cyt. za: a: Simon Critchley, „Cavell’s <<Romanticism>> and Cavell’s Romanticism” op. cit., s. 38.

³⁴⁰Ibidem, s. 38.

Cavell słusznie upatruje głównego postulatu romantyzmu w zjednoczeniu filozofii i poezji, a następnie wiąże ten postulat z wezwaniem do połączenia dwóch części filozoficznego umysłu: filozofii analitycznej i kontynentalnej, filozofii angielskiej z amerykańską i niemieckiej z francuską³⁴¹.

W eseju „The Investigation's Everyday Aesthetics of Itself” Cavell zestawia Friedricha Schlegla z Wittgensteinem, by dojść do wniosku, że Wittgenstein posługuje się romantyczną z ducha, aforystyczną metodą wyrażania myśli. Najpełniej jednak romantyczny ideał zjednoczenia filozofii i literatury urzeczywistnił się według niego w twórczości Emersona. Jak pisze:

(...) pisarstwo Emersona zмага się z presją wezwania do uprawiania filozofii, stanowi dobrą realizację apelu o połączenie filozofii i poezji, apelu Coleridge'a i Friedricha Schlegla³⁴².

Emerson posługuje się formą eseju w analogiczny sposób jak jenajczycy posługiwali się poetyką fragmentu, realizuje podobne cele. Jak jednak zauważa Critchley, trudno powiedzieć czym miałyby być „realizacja” literackiej strategii posługiwania się fragmentem. Fragment jest bowiem z natury otwarty, niedokończony – „mówić o realizacji w odniesieniu do fragmentu to nie rozumieć czym on jest”³⁴³.

Cavell, tak jak Bielik–Robson, podkreśla amerykańskość Emersona. Ameryka zaś jest dla niego krajem *par excellence* romantycznym, w którym znika stworzony przez Platona podział na filozofię i poezję:

Twierdzić, że Emerson i Thoreau stanowią źródło zarówno tego, co może być nazwane literaturą jak i tego, co może być nazwane filozofią, to twierdzić, że literatura nie jest ani arbitralnym ozdobnikiem ani czymś zasadniczo różnym od filozofii. Można albo powiedzieć, że w Nowym Świecie nie istnieje podział na literaturę i filozofię albo, że zadaniem Amerykanów jest wytworzyć jedno z drugiego, by pamiętać, jeśli nie powtarzać procesy jakie zachodziły w Starym Świecie³⁴⁴.

³⁴¹ Simon Critchley, „Cavell's <<Romanticism>> and Cavell's Romanticism” op. cit., s. 39.

³⁴² Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary*, cyt. za: Simon Critchley, „Cavell's <<Romanticism>> and Cavell's Romanticism” op. cit., s. 40.

³⁴³ Simon Critchley, „Cavell's <<Romanticism>> and Cavell's Romanticism” op. cit., s. 40.

³⁴⁴ Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary*, cyt. za: Simon Critchley, „Cavell's <<Romanticism>> and Cavell's Romanticism” op. cit., s. 43.

„Romantyczność” Cavella podkreśla też William Desmond w swoim eseju „A Second Primavera: Cavell, German Philosophy, and Romanticism”, wskazując, że związki filozofii i literatury są kluczowe zarówno dla Cavella jak i dla romantyków³⁴⁵.

Desmond zwraca uwagę na styl pisarstwa Cavella – silnie idiosynkratyczny, autobiograficzny – który łączy go ze skupionymi na sobie romantykami. Podobieństw tych jest więcej:

Możemy zaobserwować podobieństwo motywów romantycznych i Cavellowskich – są to: przywrócenie natury z powrotem do życia, przyrócenie człowieka samemu sobie w naturze postrzeganej nie jako mechaniczna opozycja człowieczeństwa, ale jako inny, którego trzeba uznać, być może ze względu na piękno, a nie na wzniosłość³⁴⁶.

O romantyzmie Blooma powiedzieliśmy już wystarczająco dość – zarówno w niniejszym rozdziale, jak i w rozdziale mu poświęconym – by móc orzec, że jest on romantykiem *par excellence*. Pora zatem zastanowić się, na ile romantyczny jest Rorty?

Rorty definiuje romantyzm następująco:

Do istoty romantyzmu należy teza o pierwszeństwie wyobraźni nad rozumem – teza, że rozum może tylko zmierzać drogą wyznaczoną przez wyobraźnię³⁴⁷.

Stanowi on dla niego – równolegle z pragmatyzmem – reakcję na pogląd, że gdzieś istnieje coś pozaludzkiego, rzeczywistość przez duże „R”, z którą ludzie powinni nawiązać kontakt. Poglądu tego nie tak łatwo się wyrzec. Jak powiada Rorty:

Ontologia pozostaje popularna, gdyż nadal niechętnie przystajemy na romantyczny argument, że wyobraźnia wytycza granice myślenia. U podłoża zarówno dawnego sporu filozofii z poezją, jak i nowego sporu kultur naukowej i literackiej tkwi lęk filozofów i naukowców, że wyobraźnia faktycznie może dominować. Obawa ta jest w pełni uzasadniona, gdyż wyobraźnia stanowi źródło języka, a myśl jest bez języka niemożliwa. Niechęć do przyznania tego wpędziła filozofów w obsesję potrzeby uzyskania dostępu do rzeczywistości niezapośredniczonej przez użycie języka i pierwotnej wobec niego³⁴⁸.

³⁴⁵ William Desmond, „A Second Primavera: Cavell, German Philosophy, and Romanticism” w: Stanley Cavell, ed. by Richard Eldridge, Cambridge University Press 2003 s. 143.

³⁴⁶ Ibidem, s. 147

³⁴⁷ Richard Rorty „Pragmatyzm a romantyzm” w: Richard Rorty *Filozofia jako polityka kulturalna*, op. cit., s. 167.

³⁴⁸ Ibidem, s. 169.

Co ciekawe, Rorty odróżnia fantazję od wyobraźni. Rozróżnienie to sprowadza się do podziału nowych sposobów wypowiedzania się na te, które są podejmowane przez otoczenie i na te, które nie trafiają do szerszego obiegu. Tych, którzy dają upust fantazji nazywamy w najlepszym razie ekscentrykami, tych którzy dają dowód wyobraźni – geniuszami. Warto tu zauważyć, że władzę wybitnych romantycznych poetów byłaby wyobraźnia, a nie fantazja – ich metafory się przyjęły; uważamy ich za geniuszy a nie za dziwaków. Rorty przywołuje tu Shelleya, który ubóstwił wyobraźnię. Wyobraźnia jest dla niego źródłem wolności, ponieważ jest źródłem języka. Stanowi zarówno korzeń jak i kwiat, nie jest tylko ozdobnikiem języka, ale go konstytuuje. Co więcej, jak możemy się spodziewać po Rortym, twierdzi on, że wyobraźnia nie jest zdolnością specyficzną ludzką. Newton dzielił ją bowiem z pomysłowymi bobrami budującymi tamy. Natomiast pytanie o powody jest już specyficznym ludzkim i jest tym, co nazywamy racjonalnością. Racjonalność jest sprawą wykonywania dozwolonych ruchów w grach językowych, natomiast to wyobraźnia tworzy gry, w które gra rozum.

Rorty powiada też, że romantyzm, który wyznaje, jest tezą o naturze postępu ludzkiej myśli. Przywołuje tu Williama Jamesa, który nawiązując z kolei do Emersona zauważa, że jednostki genialne niejako pokazują drogę i ustanawiają wzorce, które potem zwykli ludzie przyswajają i naśladują³⁴⁹.

Za romantycznego filozofa Rorty uważa Nietzschego. Nietzsche wyraźnie uznał Platónską „rzeczywistą rzeczywistość” za baśń, której użyteczność się wyczerpała. Jak pisze Rorty:

W moim odczuciu ruch romantyczny stanowił początek próby zastąpienia opowieści greckich filozofów opowieścią lepszą. Stara dotyczyła tego, jak ludzie mogliby nawiązać kontakt z czymś, od czego jakoś się oddalili – z czymś, co samo nie jest ludzkim dziełem, lecz stoi ponad wszelkimi dziełami i naprzeciw nich. Nowa opowieść mówi o tym, jak ludzie nieustannie dążą do przezwyciężenia ludzkiej przeszłości, by stworzyć lepszą ludzką przyszłość³⁵⁰.

Z kolei w tekście „Pragmatyzm jako romantyczny politeizm” Rorty powiada, że zainicjowane przez romantyzm zastąpienie religii poezją może być uznane za powrót do politeizmu³⁵¹. Przy czym politeizm jest tu rozumiany w sposób szczególny – tak, że obejmuje poglądy Nietzschego i Jamesa – jako odrzucenie istnienia takiego przedmiotu wiedzy, który umożliwiłby wprowadzenie ścisłej hierarchii ludzkich potrzeb. Poeci pełnią w owym politeizmie taką rolę jak kapłani w monoteizmie. Ów politeizm pokrywa się z tym, co Rorty nazywa

³⁴⁹ William James, *Essays, comments, and reviews*, cyt. za: Richard Rorty „Pragmatyzm a romantyzm” op. cit., s. 172.

³⁵⁰ Richard Rorty „Pragmatyzm a romantyzm”, op. cit., s. 184.

³⁵¹ Richard Rorty, „Pragmatyzm jako romantyczny politeizm”, w: Richard Rorty *Filozofia jako polityka kulturalna*, op. cit., s. 60.

romantycznym utylitaryzmem, do którego przedstawiciele zalicza Milla jako tego, kto wyciągnął nauki z angielskiego romantyzmu i stwierdził, że literatura może zająć miejsce dogmatu.

Rorty podkreśla także precedensowy charakter romantyzmu. Jak pisze w *Przygodności, ironii i solidarności* odwołując się do Rewolucji Francuskiej:

W tym samym mniej więcej czasie poeci romantyczni ukazali, co się dzieje, gdy sztuka traktowana jest już nie jako naśladownictwo, lecz jako autokreacja artysty. Poeci ci domagali się dla sztuki tej pozycji, którą tradycyjnie zajmowały religia i filozofia – pozycji, której oświecenie żądało dla nauki. Ustanowiony przez romantyków precedens przydał wstępnej wiarygodności ich roszczeniu. Rola, jaką powieści, wiersze, sztuki teatralne, obrazy, pomniki i architektura faktycznie odegrały w ruchach społecznych ostatnich stu pięćdziesięciu lat, uwiarygodniła je w jeszcze większym stopniu³⁵².

Jak widzimy, romantyzm Rorty'ego jest silnie naznaczony jego darwinistycznym spojrzeniem na historię ludzkiej myśli i historię postępu. Tym niemniej Rorty jest niewątpliwie romantykiem. Wszyscy moi trzej bohaterowie zgodziliby się z romantycznym postrzeganiem dzieła literackiego łączącego w śmiałym zamierzeniu filozofię z poezją. Literatura jest dla nich najlepszym zwierciadłem ludzkiej kondycji. W niej to bowiem dochodzą do głosu wszystkie niepokoje, aporie i emocje z jakim boryka się nasze ja. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na fakt, że twórczość każdego z trzech przedstawianych przeze mnie autorów jest ześrodkowana wokół jakiegoś lęku, obsesyjnej obawy przed czymś.

W przypadku Rorty'ego jest to lęk przed metafizyką. Metafizyka jest dla niego równoważna z dogmatycznością, przekonaniem, że można raz na zawsze w sposób pewny określić, co należy zrobić z własnym życiem. Z tym zaś wiąże się niebezpieczeństwo zamknięcia się w wieży z kości słoniowej i brak wrażliwości na cierpienia innych, nieumiejętność dostrzegania w innych ludziach „jednych z nas”. To z kolei niesie za sobą niebezpieczeństwo bycia okrutnym. Jest też zagrożeniem dla demokracji, bo zamyka uszy na wielość głosów i na prawo każdego z nich do bycia wysłuchanym i zrozumianym. Metafizyka i okrucieństwo – oto czego obawia się Rorty.

U Blooma sprawa jest bardziej skomplikowana – centrum jego dzieła stanowią pojęcia lęku przed wpływem i agonu. Jak dowodziłam, pełne pasji pisma Blooma same są wyrazem walki i lęku przed wpływem. Same też są swojego rodzaju poematem. Lęk przed wpływem jest jednak według Blooma zjawiskiem uniwersalnym, które nie oszczędza żadnego uczestnika współczesnej kultury. Wszyscy przyszliśmy na świat za późno, po najważniejszych wydarzeniach, udziałem każdego z nas jest *condition of belatedness*, każdy z nas musi zmagać się z przytłaczającym brzemieniem kultury, dzieł, które są i będą. Każdy z nas jest podmiotowością zależną i każdy z nas chce się

³⁵² Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, op. cit., s. 21.

ukonstytuować jako indywidualność, *the particular*. Tymczasem zaś nieustannie grozi nam zalanie przez morze wpływu.

Obsesyjnym lękiem Cavella jest ciągle obecna możliwość sceptycyzmu. Sceptycyzm – ze swoimi lucyferycznymi zapędami, ze swoim nieludzkim żądaniem absolutnej pewności – nie został wcale filozoficznie obalony. Filozofia pozostawiona sama sobie nie radzi sobie z nim. Dopiero literatura — a konkretniej sztuki Szekspira – pomaga nam zrozumieć, że nasz stosunek do świata i innych ludzi nie jest stosunkiem opartym na wiedzy i poznaniu, a zamiast tego opiera się, czy też powinien się opierać na kluczowym dla Cavella pojęciu uznania (*acknowledgement*).

*

Zbliżając się do końca niniejszych rozważań należy zebrać wnioski i spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak wygląda wzajemna relacja literatury i filozofii. Warto tu przypomnieć pytanie postawione przez Lacoue-Labarthe'a:

Chcielibyśmy zadać pytanie filozofii o jej „formę” lub mówiąc dokładniej, wysunąć wobec niej podejrzenie: a co jeśli ostatecznie filozofia jest tylko literaturą? Wiemy, z jaką uporczywością filozofia, metafizyka określała się w ogólności przeciwko temu, co nazywamy literaturą. Wiemy również, zwłaszcza od Nietzschego, że walka prowadzona przeciwko metafizyce mogła towarzyszyć pracy ściśle literackiej lub nawet się z nią utożsamiać. Chcielibyśmy się dowiedzieć, czy podtrzymywane przez filozofię od jej „początku” marzenie, pragnienie czystej wypowiedzi (*dire pur*) (chodzi o mowę, dyskurs, które powinny wprost oznaczać: prawdę, bycie, absolut itd.) nie było zawsze narażone na konieczność przejścia przez filtr tekstu, przez pracę pisma³⁵³.

Wobec literatury zaś można wysunąć następujące podejrzenie:

Czy rozumiemy przez nią literę (gramma, ślad, znamię, inskrypcję...pismo), czy też mamy na myśli jedynie literaturę, w najbardziej konwencjonalnym i niechlubnym (zresztą późnym znaczeniu), jak wtedy, kiedy się mówi: a cała reszta to literatura. W pospolitym i nieco pejoratywnym sensie, wszelako nie mniej istotnym, literatura oznacza w pierwszym rzędzie, jak zgodnie od wieków się o niej mówi, fikcję³⁵⁴.

Czy więc rozróżnienie na filozofię i literaturę ma dziś jeszcze sens? Rorty powiedziałby jednoznacznie, że nie; taki sztywny podział znamionuje według niego podejście metafizyka, liberalna ironistka dzieli książki na warte przeczytania i te, na czytanie których szkoda jej czasu. Filozofia jest według Rorty'ego rodzajem pisarstwa. Bloom akceptuje to rozróżnienie i opowiada się całym sercem po stronie literatury, uważając filozofię za skończoną. Tym niemniej fakt, że

³⁵³Philippe Lacoue-Labarthe, *Typographie*, op. cit., s. 67.

³⁵⁴Ibidem, s. 68.

Bloom traktuje Freuda jako silnego poetę pozwala przypuszczać, że nie tak mu daleko do Rorty'ego, tym bardziej, że dzieli on książki według kryterium kanoniczności (dzieła kanoniczne warto przeczytać ponownie, pozostałe niekoniecznie). U Cavella sprawa jest jeszcze bardziej złożona – choć jest on najbardziej interdyscyplinarny z moich trzech bohaterów, nie chce do końca zrezygnować z rozgraniczenia obu dyscyplin, jako jedyny też nie dyskredytuje filozofii upatrując w niej wyraz ludzkiego głosu, którego nie może zabraknąć w tym, co za Oakeshottem można nazwać „rozmową ludzkości”. Co więcej, każdy z moich bohaterów, co warto podkreślić, upodobał sobie inny gatunek literacki. Dla Rorty'ego – tak jak dla romantyków – gatunkiem najbardziej pojemnym i najbardziej wyczulonym na tak istotny dla niego detal, jest powieść. To uwrażliwienie na szczegół i na różnorodność ludzkich typów i ludzkich zachowań, a także na niebezpieczeństwa jakie niesie za sobą dążenie do prywatnej doskonałości, pomaga nam być mniej okrutnymi, pomaga dostrzegać w innych ludziach nie innych, ale jednych z nas. Bloom upodobał sobie cały rodzaj literacki, a mianowicie lirykę. To w poezji najsilniej dochodzi według niego do głosu potrzeba wyrażenia własnej indywidualności autora. To ona jest przestrzenią, polem bitewnym, na którym dochodzi do sześciu starć rewizyjnych. To ona jest przestrzenią, gdzie tworzą się nowe śmiałe metafory. Ulubionym gatunkiem Cavella jest Szekspirowska tragedia. To ona najlepiej i najpełniej przedstawia dynamikę i koloryt emocji towarzyszących człowiekowi pochwycenemu w szpony wątplenia. Warto podkreślić, że według Cavella ten gatunek skończył się wraz ze śmiercią Szekspira.

Co zaś wynika z powiedzenia, że filozofia zawsze musiała przejść przez „filtr tekstu, przez pracę pisma”? Jak wiemy, filozofia wyrażała się w ogromnej ilości rozmaitych gatunków. Jak pisze Artur Danto:

Trudno wyobrazić sobie inną dziedzinę, która byłaby tak płodna w wytwarzaniu form literackiej ekspresji jak filozofia. Na przestrzeni swej historii posługiwała się ona – by użyć częściowej listy, którą kiedyś stworzyłem – dialogami, notatkami do wykładów, fragmentami, poematami, badaniami, esejami, aforyzmami, medytacjami, dyskursami, hymnami, krytykami, listami, summae, encyklopediami, testamentami, komentarzami, dociekaniem, traktatami, *Vorlesungen*, *Aufbauen*, prolegomenami, parergami, *penses*, kazaniami, suplementami, wyznaniem, pamiętnikami, zarysami, szkicami, popularnymi książkami, odczytami i niezmierzoną ilością form, które trudno zakwalifikować lub które same w sobie stanowią oddzielny gatunek (...)³⁵⁵.

Na pewno też styl determinował w dużej mierze to, co głosiła. Bowiem:

³⁵⁵Arthur C. Danto, „Philosophy and/as/of Literature” w: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Edited by Garry L. Hagberg and Wolter Jost, Wiley–Blackwell, Chchester 2010, s.55.

Język nie tyle odzwierciedla myśli, ile je kształtuje. William James zauważył jak bardzo znajomość nazw wina wpływa na nasze rozróżnianie subtelnych różnic w jego smaku, których inaczej być może byśmy wcale nie wyczuwali, T.S. Eliot z kolei przekonywał, że ukuty przez poetę nowy język pozwala nam odczuwać rzeczy, których byśmy inaczej nie czuli³⁵⁶.

Dzisiaj można oddzielić suchy i rządzący się jasnymi regułami styl filozofii analitycznej i rozwichrzony, pełen zupełnej dowolności styl filozofii kontynentalnej. Pisarstwo Cavella jednak biegnie w poprzek tej opozycji. Pokazuje też, że obie szkoły filozoficzne mogą się nawzajem inspirować. A także, że filozofia może i powinna zwrócić się w stronę literatury. Pozostawiona sama sobie nie potrafi według Cavella dać sobie rady z problemem sceptycyzmu. Według Rorty'ego, bez literatury filozofii grozi skostnienie, zatopienie w problemach, które nie obchodzą nikogo poza studentami wydziałów filozoficznych. Według Blooma filozofia jest martwa, skończona; jest wypchanym ptakiem na półce. Co jednak, gdy podział zupełnie się zatrze? Co jeśli filozofia stanie się literaturą? Czy, by odwołać się znów do słów Cavella, będzie potrafiła rozpoznać samą siebie? Czy będzie w stanie wyrażać swoje odwieczne problemy? I czy te problemy są naprawdę istotne? Cavell – wbrew Rorty'emu – pokazuje, że tradycyjne epistemologiczne pytania mają rację bytu także poza murami akademii. Wydaje się też, że „literackość”, a raczej uważne spojrzenie w stronę literatury będzie chroniło filozofię przed dogmatycznością. Każdy z moich trzech bohaterów traktuje literaturę podmiotowo – nie jest ona jedynie źródłem inspiracji dla filozofii, lecz osobnym bytem, w którym wyraża się mądrość. To ona nieustannie pokazuje, że rzeczy są dużo bardziej skomplikowane niż nam się wydaje i wytrąca nas z dogmatycznej drzemki. Jak zauważa Agata Bielik-Robson:

Literatura, sfera pośrednicząca pomiędzy prywatnym doświadczeniem a publicznym dyskursem, nie służy przekuwaniu życia w estetyczny obiekt kontemplacji, który mógłby stać się przedmiotem ogólnego podziwu; raczej uchyla rąbka prywatnej tajemnicy, tego, jakby powiedział Nietzsche, „ciemnego warsztatu” życia, delikatnie i nienachalnie, nie naruszając jego prawa do pojedynczości³⁵⁷.

Wydaje się, że filozofia potrzebuje literatury dużo bardziej niż literatura filozofii, choć obie dziedziny niewątpliwie mogą się nawzajem inspirować. Literatura pełni bowiem jedyną w swoim rodzaju funkcję, będąc zarazem narzędziem i kroniką poznania. Przywołajmy na koniec słowa Milana Kundery:

³⁵⁶ Richard Shusterman „Philosophy as Literature and More than Literature” w: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Edited by Garry L. Hagberg and Wolter Jost, Wiley-Blackwell, 2010, s. 12.

³⁵⁷ Agata Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, op. cit, s. 280

Wszystkie wielkie tematy egzystencjalne, jakie w *Byciu i czasie* porusza Heidegger, przekonany, iż dotychczasowa filozofia europejska je zarzuciła, zostały odsłonięte, ujawnione, oświetlone przez cztery wieki powieści europejskiej. Powieść odkryła na swój sposób, wiedzona własną logiką, kolejne wymiary egzystencji: wraz z Cervantesem i jemu współczesnymi zastanawia się nad tym, czym jest przygoda; wraz z Samuelem Richardsonem zaczyna pytać o to, „co dzieje się wewnątrz” i odsłaniać tajemne życie uczuć; wraz z Balzakiem odkrywa zakorzenienie człowieka w Historii; wraz z Flaubertem bada *terra* dotąd *incognita* uczuć; wraz z Tolstojem poszukuje w ludzkich decyzjach i zachowaniach śladów pierwiastka irracjonalnego. Zgłębia czas: nieuchwytną chwilę przeszłą wraz z Marcelem Proustem; nieuchwytną chwilę teraźniejszą wraz z Jamesem Joyce’em. Z Tomaszem Mannem bada znaczenie mitów, które, przybyłe z otchłani dziejów, sterują zdalnie naszymi krokami. I tak dalej, i tak dalej.

Powieść towarzyszy człowiekowi wytrwale i wiernie od początków Czasów Nowożytnych. Oddała się wówczas „namiętności poznania” (którą Husserl uważa za istotę europejskiej duchowości), chcąc ogarnąć konkretne życie człowieka i chronić go przed „zapomnieniem o byciu”; chcąc rzucać niegasnące światło na „świat życia codziennego”. Tak rozumiem i podzielam upór, z jakim Hermann Broch powtarzał: jedyną racją bytu powieści jest odkrywanie tego, co tylko powieść odkryć potrafi. Powieść, która nie odkrywa nieznanego dotąd ułamka egzystencji, jest niemoralna. Jediną moralność powieści stanowi poznanie³⁵⁸.

³⁵⁸ Milan Kundera, *Sztuka powieści*, op. cit. s. 12–13.

BIBLIOGRAFIA:

Abrams, M. H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Arystotes, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988.

Attridge, Derek, *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki, UNIVERSITAS, Kraków 2007.

Bartczak, Kacper, *Świat nie scalony*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

Berman, Marshall, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*, przeł. Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson, UNIVERSITAS, Kraków 2006.

Bielik-Robson, Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, UNIVERSITAS, Kraków 2010.

Bielik-Robson, Agata, *Inna mowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, UNIVERSITAS, Kraków 2000.

Bielik-Robson, Agata, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, UNIVERSITAS, Kraków 2008.

Bielik-Robson, Agata, „Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości”, w: Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster, UNIVERSITAS, Kraków 2002.

Bielik-Robson, Agata, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, Northwestern University Press Evanston, Illinois 2011.

Bloom, Harold, „Emerson: amerykańska religia”, przeł. Marcin Szuster w: *Literatura na świecie* nr.9–10/2003, s. 34–75.

Bloom, Harold, „Kryształowy człowiek”, przeł. Adam Lipszyc w: *Literatura na świecie* nr. 09–10/2009, s. 23–53.

Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster, UNIVERSITAS, Kraków 2002.

Bloom, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York, 2003.

Bloom, Harold, „Mapa przekrzywień”, przeł. Adam Lipszyc w:, *Literatura na świecie* nr. 9–10/2003, s. 5–31.

Harold Bloom, „Podzwonne dla kanonu”, przeł. Marcin Szuster, w *Literatura na świecie* nr. 9–10/2003, s. 164–198.

Bloom, Harold, *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press New Haven and London 1976.

Bloom, Harold, *Ruin The Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to The Present*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London 1989.

Bloom, Harold, *Shakespeare. The Invention of The Human*, Riverhead Books, New York 1998.

Bloom, Harold, *The ringers in the tower: studies in romantic tradition*, University of Chicago Press, Chicago 1971.

Bloom, Harold, *The visionary company: a reading of English romantic poetry*, Cornell University Press, Ithaca, London 1971.

Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace&Company, New York, San Diego, London 1994.

Bloom, Harold, *Wallace Stevens: the poems of our climate*, Cornell University Press, Ithaca 1977.

Bloom, Harold, *Where Shall Wisdom be Found?*, Riverhead Books, New York 2004.

Blumenberg, Hans, *The legitimacy of the modern Age*, The MIT Press, Cambridge, MA, London 1985.

Borges, Jorge Luis, *Alef. Fikcje*, Muza, Warszawa 1993.

Borradori, Giovanna, *Rozmowy amerykańskie*, przeł. Krzysztof Brzechczyn, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1999.

Burns, Gerald L., „Stanley Cavell’s Shakespeare”, *Critical Inquiry*, Vol 16, No.3, Spring 1990, s.612–632.

Cavell, Stanley, *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994.

Cavell, Stanley, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, New York 2003.

Cavell, Stanley, *Little Did I Know. Excerpt from Memory*, Stanford University Press, Stanford 2010.

Cavell, Stanley, *Must we mean what we say?: a book of essays*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne 1976.

Cavell, Stanley, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford University Press, New York, Oxford 1999.

Critchley, Simon, „Cavell’s <<Romanticism>> and Cavell’s Romanticism” w: Goodman, Russell B., ed., *Contending with Stanley Cavell*, Oxford University Press, Oxford 2005.

Danto, Arthur C., „Philosophy and/as/of Literature” w: Garry L.Hagberg and Wolter Jost, ed., *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley–Blackwell, Chichester 2010.

Davidson, Donald, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford 2001.

de Man, Paul, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybylski, UNIVERSITAS, Kraków 2004.

de Man, Paul, Harolda Blooma „Lęk przed wpływem”, przeł. Marcin Szuster, *Literatura na świecie* nr 9–10/2003, s. 287–297.

Desmond, William, „A Second Primavera: Cavell, German Philosophy, and Romanticism” w: Eldridge, Richard, ed., *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Edmundson, Mark, *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: a defence of poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Eliot, T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. Magdalena Heydel, Maria Niemojewska, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

Emerson, Ralph Waldo, *Szkice*, przeł. Andrzej Tretiak, Toporzeń, Wrocław 1994.

Gawroński, Alfred, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1984.

Girard, René , *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, KR, Warszawa 2001.

Hagberg, Garry L., Jost Wolter, ed., *A Companion to the Philosophy of Literature*, Wiley–Blackwell, Chichester 2010.

David L.Hall, *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism*, State University of New York Press, Albany 1994.

Hammer, Espen, *Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*, Polity, Cambridge 2002.

Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1963.

Kundera, Milan, *Sztuka powieści*, przeł. Marek Bieńczyk, PIW, Warszawa 2004.

Michał Kuziak „Romantyzm i nowoczesność” w: Kuziak, Michał, red., *Romantyzm i nowoczesność*, UNIVERSITAS, Kraków 2009.

Lipszyc Adam, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, UNIVERSITAS, Kraków 2004.

Lorenc, Włodzimierz, *W poszukiwaniu filozofii humanistycznej: Heidegger, Levinas, Foucault, Rorty, Gadamer*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1998.

Lucretius, Titus Carus, *O naturze rzeczy*, przeł. Grzegorz Żurek, PIW, Warszawa 1994.

Markowski, Michał Paweł, „Poesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna” w: Schlegel, Friedrich, *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, oprac, wstęp i komentarze Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Momro, Jakub, „Echa dekonstrukcji” w: Lacoue-Labarthe, Philippe, *Typografie*, przeł. Jakub Momro, Andrzej Zawadzki, wybór, opracowanie i wstęp Jakub Momro, Universitas, Kraków 2014.

Momro, Jakub, „Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem” w: Kuziak, Michał, red., *Romantyzm i nowoczesność*, UNIVERSITAS, Kraków 2009

Milton, John, *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974.

Moynihan, Robert, „Filozofia to wypchany ptak. Z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan” przeł. Adam Lipszyc w: *Literatura na świecie* Nr 9–10/2003, s.337–382.

Musiał, Łukasz, Żychliński, Arkadiusz, „Kafka. Próba chóru” w: Musiał Łukasz, Żychliński Arkadiusz, red., *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, korporacja ha!art, Kraków 2011.

Musiał Łukasz, Żychliński Arkadiusz, red., *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, korporacja ha!art, Kraków 2011.

Namowicz, Tadeusz „Wstęp”, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. Tadeusz Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.

Namowicz, Tadeusz, *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. Tadeusz Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.

Nietzsche, Friedrich, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.

Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York, Oxford 1990.

Platon, *Gorgiasz*, przeł. Władysław Witwicki, PWN, Warszawa 1958

Platon, *Ion*, przeł. Anna Chorościńska, SAROS, Warszawa 1995.

Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1997.

Putnam, Hilary, „Philosophy as The Education of Grownups. Stanley Cavell and skepticism” w: Crary, Alice, Shieh, Sanford, (ed), *Reading Cavell*, Routledge, London, NY, 2006.

Rorty, Richard, *Essays on Heidegger and others*, Cambridge University Press 1991.

Rorty, Richard, *Filozofia a nadzieja na lepsze społeczeństwo*, oprac i przedmowa Janusz Grygieńć, tłum. Janusz Grygieńć, Sergiusz Tokariew, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Rorty, Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. Michał Szczubiałka, KR, 2013.

Rorty, Richard, „Filozofia jako nauka, jako metafora i jako polityka” przeł. Adam Grzeliński, Andrzej Szahaj w: : Szahaj, Andrzej, red., *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Rorty, Richard, *Filozofia jako polityka kulturalna*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2009.

Rorty, Richard „Heidegger, Kundera, Dickens” przeł. Marek Kwiek w: Szahaj, Andrzej, red., *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, , Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Rorty, Richard, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. Czesław Karkowski, przekład przejrzał i przedmową opatrzył Andrzej Szahaj, Wydawnictwo IFiD PAN Warszawa 1998.

Rorty, Richard, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. Janusz Margański, Aletheia, Warszawa 1999

Rorty, Richard, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Wacław Popowski, WAB, Warszawa 2009.

Richard Rorty „Putnam a groźba relatywizmu” przeł. Andrzej Szahaj, w: Szahaj, Andrzej, red., *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, , Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Rorty, Richard „Racjonalność i różnica w kulturze: ujęcie pragmatyczne” przeł. Lech Witkowski w: Szahaj, Andrzej, red., *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Rorty, Richard, *Spełnienie obietnicy naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, przeł. Andrzej Karalus i Andrzej Szahaj, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.

Richard Rorty „Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji” przeł. Marcin Szuster, w: *Literatura na świecie* Nr. 9–10/2003, s. 325–325.

Schlegel, Friedrich, *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, oprac, wstęp i komentarze Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Shakespeare, William, *Król Lear*, przeł. Stanisław Barańczak, „W drodze” Poznań 1991.

Shieh, Sanford „The Truth of Skepticism” w: Crary, Alice, Shieh, Sanford, ed., *Reading Cavell*, Routledge, London, NY, 2006.

Shiner, Roger A., “Philosophy and Literature: Friends of the Earth?” w: Garry L.Hagberg and Wolter Jost, ed., *A Companion to the Philosophy of Literature*, Willey–Blackwell, Chichester 2010.

Shusterman, Richard „Philosophy as Literature and More than Literature” w: Garry L.Hagberg and Wolter Jost, ed., *A Companion to the Philosophy of Literature*, Willey–Blackwell, Chichester 2010.

Szahaj, Andrzej, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2002.

Szahaj, Andrzej, red., *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Szahaj, Andrzej, „Między romantyzmem a pragmatyzmem. Richarda Rorty'ego postmodernistyczny humanizm i jego etyczno–polityczne implikacje” w: Szahaj, Andrzej, red., *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Żardecka–Nowak, Magdalena, *Wspólnota i ironia. Richard Rorty i jego wizja społeczeństwa liberalnego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003